



وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجديدي



فضاء المسرح

تأليف : فابريزيو كروتشاني



ترجمة : أماني فوزي حبشي

مركز اللغات والترجمة - أكاديمية الفنون

مراجعة : أ. سعاد أردش

أكاديمية الفنون

اهداءات ٢٠٠٢

وزارة الثقافة

مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي

وزارة الثقافة
مهرجان القاهرة الدولي
للمسرح التجريبي



فضاء المسرح

تأليف : فابريزيو كروتشاني

ترجمة : أماني فوزي حبشي

مركز اللغات والترجمة
أكاديمية الفنون

مراجعة : د. سعد إريش
أكاديمية الفنون

تصميم وتنفيذ : أمال صفوت الزكي
مطابع للجلس الأعلى للآثار

ترجم هذا الكتاب عن الأصل الإيطالي

LO SPAZIO DEL TEATRO

FABRIZIO CRUCIANI

Editori laterza, 1999

كلمة وزير الثقافة

كان، وما زال، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي يساند كل إرادة للمعرفة، وكل رغبة فى صياغة فهم مختلف، انطلاقاً من أنه لا يمكن الاغتناء والتطور إلا فى إطار مناخ اجتماعى وثقافى لا يقصى التساؤلات أو يبطل فعاليتها، بأن لديه دائماً جواباً معداً سلفاً، ولا يقيد الخيال بأن يعتبر تعجليات الخيال فوضى؛ بل يلاحق الجمود والترهل والضعف المعرفى، ويدعم التنوع، ويتقبل المختلف، ويحاور المخالف، وهو ما يعنى ببساطة مجتمع ممارسة الحرية، الذى يخاصم حالة العجز عن استخدام التفكير، ويفسح مساحة حضور للخيال والإبداع ومتعة الاكتشاف، ويشحذ طاقة إحضار ما هو عصى على الحضور، لا يكتم الدهشة ولا يحجبها، فمجتمع الحرية هو ما يتوثب فيه الفكر كشفاً للأفاق، دون تصلب أو تعصب، ودون خوف.

وفى تصورى أن قيمة الإبداع تكمن فى أنه ضد الاجترار، وضد المطلقات فى الفنون، وهو الوقود السرى الذى يكسب الناس قدرة فهم معنى الزمن فى علاقته بذواتهم وبالأخرين، وفى تصورى أيضاً أن إدراك معنى الزمن هو إحدى عتبات التقدم، والسير فى اتجاه إرادة التغيير، بتحرير الوعى من انغلاقه أو أوهامه. من هنا يأتى

دعمنا لكل جهد واع في حياتنا الثقافية بباشر، أو يسعى إلى التحرر من أسر النماذج، ويفجر إرادة الإبداع والحلم، فالصباح الجديد لأى مجتمع رهين رأسماله الثقافي، ومدى احتفائه بمساحات حرية الخيال.

ولا شك أن مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، هو إحدى آليات التعرف على رؤى العالم. إذ يكشف لنا، بعروضه المتنوعة، ونقاشاته، وندواته، المفارقات، والتعارضات، والاختلافات. ومن خلال هذا الاتصال، تفتح لنا أبواب التعرف على المفاهيم والممارسات والعلاقات. عندئذ نستطيع أن نفهم هذا العالم ونعاشره، فالمعارف هى التى تزيح المخاوف، وترسخ الثقة بالذات، وتلك بدورها هى التى تحدد معيار الثقاف والتفاعل، كحارس للخصوصية الذاتية من الجمود أو التآكل فى مواجهة زمان لن يعفى أحداً لا يلحق بركب الوثبات.

فلروق حسنى

كلمة رئيس المهرجان

تحت عنوان "أفيثيون موطن الأمل"، نشرت صحيفة "لوموند" الفرنسية مجموعة من الملاحظات لرجل المسرح "جان فيلار"، وكانت تلك هي المرة الأولى التي اتخذت فيها هذه الملاحظات طريق الإبلاغ العلني للناس بعد وفاته، إذ إنها مؤرخة بعام ١٩٧١، وأغلب الظن أنها كانت مسودة كتبها "جان فيلار" بمناسبة اليوبيل الخامس والعشرين لمهرجان "أفيثيون". ومن بعض هذه الملاحظات يستميلنا ما يشخص به "جان فيلار" مهرجان "أفيثيون"، "بأنه موطن اللقاءات الودية والتأملات والبحث عن جمهور هادئ وسط عالم تتنازعه الخلافات، موطن لتقابل الأفكار والأساليب والتزعجات. ليس مهرجان "أفيثيون" عرضًا مسرحيًا مشوشًا؛ بل إنه عرض المزاج الطيب، والتأمل والاتفراج، وتعديد القوى، وتلك هي الأمور التي لا بد منها لاستئناف العمل".

وأبعد مسافة زمانية ومكانية من ملاحظاته تلك، كانت إجابة "جان فيلار" عن مجموعة من التساؤلات لمجلة "المسرح" بموسكو عام ١٩٧٢، منها ذلك السؤال الذي يرى أن إفساح المجال متسرعًا لعروض المسارح الفتية في مهرجان "أفيثيون"، يعنى رهان "فيلار" على الشباب، وأجاب الرجل إجابة شارحة راصدة مستفيضة، تتوقف أمام اقتناعه الذي عبر عنه

بأن مهرجان "أفينيون" لم يعد مقصوراً على فرق مسرحية كانت قد أثبتت وجودها فحسب، بل يقدم الشباب أعمالهم أيضاً، كما تشترك في العروض فرق تشكلت للتو. العمر ليس مهماً بالنسبة إلينا، إننا ننتهج هذا السبيل: ندعو كل جديد ومهم شق طريقه في الحياة. والحقيقة أننا نغير المسارح الفتية انتباهاً ليس بالقليل، فنحن نسعى إلى أن نكون أول المكتشفين، وعلينا أن نهتم بمستقبل المسرح. ويظل منظور "فيلار" للمسرح يتردد طوال إجاباته، إذ عندما سُئل عن العلاقات المتبادلة بين مختلف المدارس المسرحية، أجاب بأن الفن يتطلب تجديداً مستمراً، وأن كل طريقة مستنيرة ومنطقية تحفز الجيل الجديد على الإبداع، لا بد لها من أن تضع في الوقت نفسه، في أيدي هذا الجيل سلاحاً ضدها نفسها.

هكذا دائماً يشكل مستقبل المسرح هاجساً ملحاً لمبدعيه، ولأنهم يؤمنون بالتجديد، فإنهم يشجعون المحاولات والتفكير على نحو مغاير، بدلاً من تبرير ماهو معروف وسائد من ذى قبل، وهنا يكمن امتياز علاقة المسرح بالحرية، فالمسرح يتحدى -على طول تاريخه- منطق القمع، فهو أداة تحرير للإنسان. وحين يكون الواقع هو القسر، تكون الحرية بمعناها الحقيقي في أن يفقد هذا الواقع إلزامه وهيمنته على الملكات والممكنات. ولأن مستقبل المسرح يظل هاجساً ممتداً في تناهعات الزمن، لذلك نتداول دائماً سؤال القلق على مستقبل المسرح، لكن سؤال القلق هذه المرة يخالف كل أسئلة الأزمنة السابقة، إذ الراهن في عالمنا اليوم مسكون بمستجدات تختص بصناعة البدائل، وتستعاض عن التنوع بالتوحيد والتجنيس، تتسلط بالعلن، وتهاجم في كل مساحة، لا تخفي تجبرها ولا تنبرأ من الإكراه، وتعلب وتقولب وتقمع وتعمم الأذواق والأفراد والخصوصيات، وهو مايفوق كل أنماط الهيمنة السابقة.

ولأن الشجاعة في مواجهة هذا الذي يهيمن ويحول الأخيـلة والخصوصيات إلى أشباح، فهي ليست في إقامة متتابعات لنجاحات حماسية على الخرائب القادمة، أو الفرار إلى مافات باجترار كل حلقات عصور الانقضاء، بل بمدى الوعي المؤثر في الحد من فعالية الهيمنة، وتغذية الحشد بالقدرة على التجدد ومواجهة التهميش. ومن هذا المنطلق يأتي سؤال ندوتنا الرئيسية لهذه الدورة الثالثة عشرة من عمر المهرجان، نتساءل -محددًا- عن مستقبل المسرح التجريبي والفنون عامة في مواجهة مستجدات التحديات، وسؤالنا لا يعني قننى العودة إلى التكرار وإيقاف الزمن، بل إننا نشير تساؤلات قلقه عن علاقة مستجدات التكنولوجيا بمستقبل كيان المسرح وجوهره، في محاولة لتحديد خطوط التماس، ونتساءل كذلك عن كيفية مواجهة اندلاع صور الهيمنة كخضم للخصوصيات. ويدفعنا الوعي بالسؤال ألا نتخافل عن معطيات "الحقيقة الافتراضية"، التى تتيحها مجالات التكنولوجيا بشكل فوري، بما حققته البرمجيات الإلكترونية من أنساق تمكن الإنسان من أن يخوض تجربة الممكنات كوقائع، فيتحوّل الراهن إلى ماضٍ -وهو مازال قائمًا- لمستقبل لم يأت بعد. ترى هل ستلاحق هذه "الحقيقة الافتراضية" ذلك "العالم الافتراضى" الذى يعتصم به المسرح، ويتأسس على الاختلاف والتخالف مع الواقع، ويسبق المستقبل، ويستحضره لحماً ودماً على خشبته، ويمنحه الوجود؟

فى قلب هذا الإعصار المستجد نحاول أن نواجه الأجوبة المغلوطة، ونبطل التبريرات، ونكشف الفخاخ، ونطارِد الأوهام، ولا نأخذ بالانطباعات والانفعالات حتى لا تنقلب الأمور إلى ألعاب الاتيهار والافتتان، ولا شك أن بوابة الفهم عتبتها إثارة التساؤلات التى تتمفصل على إجراء المناقشات، حيث تستطيع الأطراف كلها من موقع المسئولية وأخلاق

الاقتناع أن تؤسس منهجاً يحفظ للإنسان تفعيل ملكاته وممكناته، وخلصها من الإرغام والهيمنة والقولية والتعليب، ومواجهة سيناريو الترويض والحقن بأننا نواجه اللاحق.

نعاود الاعتراف بفضل صاحب فكرة هذا المهرجان الفنان فاروق حسنى وزير الثقافة، والذي يتابع خطواته ويرعاه، فأتاح لنا في كل دورة أن ننعقد هذا اللقاء. ووفقاً لتعبير "جان فيلار"، فهو لقاء لتقابل الأفكار والأساليب والنزعات، لقاء التأمل والانفراج وتجديد القوى، والبحث عن جمهور هادئ وسط عالم تتنازعه الخلافات، وذلك أحد مواطن الأمل.

(د. فوزى نصي)

الفصل الأول

وجهة نظر

إن الفضاء المسرحى هو مجموعة مركبة لايمكن اختزالها فى إجمالى السينوغرافيا أو فى فن العمارة المسرحية. عندما نقول "فضاء مسرحى" يمكننا أن نتحدث عن المبنى الخاص بالوظائف التمثيلية؛ أو يمكن التحدث عن شكل صالة المسرح؛ ويمكننا أن نشير أيضاً إلى المكان الذى يدور فيه الحدث الدرامى؛ وذلك من خلال الوظيفة المزدوجة (والتي ليست بالضرورة متشابهة) لفضاء الشخصية أو لفضاء الممثل أو بصورة أدق للفضاء الوهمى و/أو الضمنى للسينوغرافيا.

لايوجد معنى، مما سبق وذكرناهم، ضرورى وليس لجميعها وجود دائم فى كل الأحوال، فبعضها يتداخل أحياناً بل وحدث لها فى بعض الأحيان تطورات مستقلة. فى الواقع يبدو الفضاء المسرحى "مشكلة" لايمكن أن تجد حلاً أو حدوداً ، نظرية بعيدة عن الحقائق التاريخية، والفضاء نفسه بعيداً عن الحضارات والثقافات التى بدأ وتمركز فيها.

إن الفضاء المسرحى فى ثقافتنا ليس مجرد معطى بدائياً ، ولكنه نتيجة تفاعلات تتحرك بين قطبى التصوير الفنى والسياق الذى يدور فيه. ويمكن أن نعتبره- كتعريف مبدئى- الدعم المثلث لنص أو ربما من الأفضل أن نقول لحدث مقدم أو/و يتم سرده؛ إنه العرض الجسدى أو/و التصويرى، المادى أو/و الوهمى للفضاء الذى فيه يتم الحدث الدرامى، إنه المكان المحسوس أو المجازى للشخصيات.

وبتعريف آخر يمكن أن نعتبره فضاء الممثلين المتميز بكونه منفصلاً أو بعيداً عن حياتهم اليومية أو عن مجرد كونه مكان التمثيل والذي يرتبط بالممثلين وليس بالضرورة بالمتفرجين، وخشبة المسرح كانت رمزاً لذلك، وبطريقة ثالثة فالفضاء المسرحي هو ذلك الفضاء المخصص للمروض المسرحية، أى الصالة والمشهد معاً (وأيضاً المساحات المرتبطة بالخدمات أو كل ما هو متعلق بالمبنى). وفي مجمل كل هذه المعاني فالفضاء موجود من خلال الطرق التعبيرية للرؤية التصورية الفنية، وبين تلك الخاصة بالمحتوى والسياق.

والفضاء المسرحي ليس مجرد خاصية من خواص الواقع المادى حيث إنه يعد بناءً تاريخياً للخبرة؛ فالفضاء الظاهري للمصريح هو عُرف ثقافى أصبح فيما بعد عنصراً نشطاً للتعبير الفنى سواء من حيث تكوينه للرؤية أم من حيث تحديده للسياق؛ إنه مكان لإمكانية التعبير.

والطريقة الأولى لمعرفة الفضاء المسرحي هى أن نفكر فى المسرح وفراغاته، وأن نعتبر ذلك خاصية من خصائص الثقافات والحضارات وذلك بالبدء بالثقافة المسرحية المعاصرة والتي بكل ما فيها من معاناة وغموض تمد ميراً لمسرح القرن العشرين.

إن الفضاء المسرحي فى القرن العشرين عرف واستخدم المسارح الموجودة بالفعل فى التاريخ وتداخل فى علاقتها النسبية، إذ إنه لا يمتلك قناعات ثقافية محددة فى قواعد التمثيل (فكرة وجود مسرح أساسى أحادى المعنى). وجرب الفضاء المسرحي طرق متنوعة "فراغات مسرحية"، كمكان، وكمكان تخيلى

وكفضاء للحركة. وكمثال توضيحي؛ توجد عناصر مادية تتضمن التغييرات المعمقة التي حدثت له؛ فالغاء الستار المسرحي طور العلاقة بين الصالة وخشبة المسرح وكون بطرق مختلفة وهم السينوغرافيا، فإرضاً بذلك قيماً مختلفة للفراغ الناتج عن عمل الممثل وحدوداً غير مكتوبة حتى هي طرق تقديم الدراما. لقد غيرت التقنيات الجديدة للإضاءة إمكانات (وتقاليد) إبداع وتخطيط للفضاء المسرحي؛ إلغاء الستار المسرحي أو التعديل من الوضع الجامد القديم للمتفرج تبعاً للحدث المسرحي أو تبعاً للأبعاد الجديدة للتصوير الفني أو للفضاء ثلاثي الأبعاد كلها علامات واضحة تدل على قيم ومواصفات تتغير. فالمواجهة والتفاعلات بين الفضاء المسرحي والمكان في المسارح الشرقية العديدة والمتنوعة فتحت الطريق أمام تعريف جديد، وإعادة تركيب لخشبة المسرح التي اتخذت أشكالاً متعددة، حتى اختفت تماماً.

إن المبنى المسرحي في القرن العشرين لم يعد مجرد عمل فني، ولكنه هو المكان الفعال للتمثيل وأصبح الفضاء الداخلي يعرف من خلال طرق التقديم المسرحي؛ ففضاء الحدث الدرامي لم يعد يتصل بنمطية يجب تحقيقها وتمييزها، لم يعد مجرد معطى مستقل تتصل به الدراما، ولكنه يتدع في كل مرة بطريقة جديدة. إن القرن العشرين فكر- سواء من خلال المسرح الشامل Totaltheater لولترجروبيوس (الصالة المدة جيداً، المستعدة لأكثر من استخدام وتعديل في الفضاء المسرحي، والتي في حد ذاتها لها مدلول قبل أن يحدد العرض معناه الخاص)، أم من خلال صالة العرض متعددة الإمكانات لوكوربوزيه Le Corbusier (صالة فارغة، عارية دائماً، مستعدة للعرض، خالية من أي معنى أو مدلول قبل إبداع العرض) واستخدم القرن العشرين فضاءات متنوعة من

"المسرح"، فى الهواء الطلق، وفى الأماكن المغلقة، بل واستمر فى استخدام صالة المسرح الإيطالية مشوهاً قيمتها كمسرح يمثل التراث المسرحى.

ومع الحضارة المسرحية للقرن العشرين سنستدعى فكرة وجود تاريخ الفضاء المسرحى. فالفضاء المسرحى فى العصور الوسطى هو إجمالى مجموعة من الأشياء التى تشير وتدل على نظام مترابط ومحدد من خلال تمثيل رمزى : فالفراغ هنا هو تتابع يخلقه الوجود الإجمالى للأشياء، إنه بالطريقة الكلاسيكية يعد *intervallum* أى ذلك الزمن وذلك المكان الموجود فى وسط طرفين، وهو عبارة عن سرد مجازى وذلك من خلال غرضية وشمولية المواد المتنوعة المتحركة فى تتابع معين. إنها حقيقة يخلق فيها الزمن (أى الحدث) فقط الاختلاف؛ لايوجد تاريخ إنما استمرارية فى الحاضر فيها تحدث -كمثال- القصص. وجزء من هذه الاستمرارية هم المتفرجون والأماكن اليومية، الميدان أو الكنيسة، فالممثل لا يخلق فضاء ولكنه "يقول" أمام شيء ما ، يمكن أن يكون مركباً أو بسيطاً، بدءاً من المرش مروراً بالجيل والفردوس وحتى فوهة جهنم، فكما فى لوحة غوطية الفراغ له مدلول ولكن السرد يتفاعل فقط فى وجوده أمام الأشياء التى تكونه، هكذا كما فى الطقوس المدنية والدينية وهذا ما يحدث فى عروض المهرجين والوعاظ والعروض الراقصة وفى أشكال السرد للثقافة الشفاهية (مثل إلقاء قصيدة شعر، أو قص رواية). إن الفضاء هو ذلك المكان الذى يقع فيه الحدث ويتميز بالأشياء الرمزية والتى لها دور مثل الممثل أو الكلمات أو الديكور.

إن "مكان" المسرح يمكنه أن يتنقل من حيث الهيكل المستخدم وأن يتحدد في الكسبية، في الميدان أو في نادي المتفرجين، أو حتى على خشبة المسرح ولكن تجسيد المشهد يمكن الاستفادة منه كما في اللوحات، بطريقة روائية (السرد). فالمادة الثقافية التي تحدث عنها فرانكامل موحداً بين الرسم والمسرح وذلك في الإصرار على النموذج الأصلي للمعطيات الرمزية حيث يكون- على سبيل المثال- المرش وحوائل المدينة (التي أشار إليها كيرنودل) هي المشهد. وليست مصادفة أن ظلت كلمة Theatrum خالية من مؤسسة تشير إليها. كانت تدل على "مكان مغلق" أو بمنزل؛ وفي عصر الحركة الإنسانية كانت نفس الكلمة مازالت تصف "شيئاً" ينظر إليه و/أو مكان ما ينظر من خلاله. فقط عند اختراع القواعد المسرحية (اختراع؛ اكتشاف منذ بداية عصر النهضة حتى انتشارها وانتوائها في بدايات القرن العشرين)، ظهر إنه يوجد للمسرح "فضاء" غير فضاءات التمثيل.

إن استمرارية القواعد المسرحية لقرون بداخل "شكل- مسرح" سمحت بتعديل وتطور فراغ المسرح (الصالة وخشبة المسرح). والذي إجمالاً كان يعرف بالصالة الإيطالية، لم يعد مكاناً للحدث أو دلالة الرمزية، ولكن مجرد تجسيد متحجر للإمكانات المتعددة لفكرة ما، أي المسرح الذي يعبر عن نفسه من خلال مبنى، أو صالة، من خلال خشبة المسرح أو السينوغرافيا. إنها قصة "استنتاجية/استدلالية" أسامها التاريخي والمنطقي هو تعريفها لشكل - فكرة ما، والتي تم تطبيقها عملياً فيما بعد من خلال المواقف وعبر القرون.

عُرف المبنى المسرحي كشيء ضروري حتى قبل معرفة طريقة استخدامه وهو مذكور بالفعل في الأبحاث الخاصة في أواخر القرن الخامس عشر الإيطالي

وبداية عصر النهضة، من خلال دراسات فيثروفيو Vitruvio و "الترجمات" الخاصة بالهندسة المعمارية (بدءاً من الفيلايتي إلى الشيزاريانو ومن البرامانتى حتى السانجاللو). وأصبح المبنى المسرحى منذ القرن السادس عشر حتى القرن العشرين عبارة عن صرح فنى فى المدينة.

والصالة هى مشكلة المسرح من الداخل، والتى عادة ماتكون لها دلالة ذاتية قبل أن تمتلئ بالأدوار؛ ولاتوجد علاقة أصلية بين زخرفة الصالة وهيكلها وبين خشبة المسرح بما عليها من تمثيل درامى، حيث إن الفراغ يمثل فى حد ذاته إجمالى "احتفالية" وأحداثاً تدور فيه قبل أن تبدأ "المسرحية" كما فى قوس النصر، فالمسرح هو مكان العبور من اليومى إلى ما وراء اليومى، بين الحاضر والمثالى؛ فالحدث المسرحى يمثل فى حد ذاته الجانب الانتصارى (المشروع) الذى يجب أن يخلقه الفضاء الواقعى (الصالة) والفضاء المصطنع (خشبة المسرح) ويصل بنا إلى الوهم.

وفى النصف الأول من القرن السادس عشر أيضاً لم يكن المسرح هو المكان الذى تقدم فيه العروض الدرامية فقط ولم تكن خشبة المسرح هى المكان الذى يعمل فيه الممثلون؛ لكنها كانت عناصر تجلب معنى مستقلاً من خلال سياق أكثر اتساعاً من المناسبة الاستثنائية التى تحدث .

إن العبور من "المكان" إلى "المسرح" هو نقطة وصول ضغوط، مركبة غير متشابهة ظهرت فى أوروبا فى صالات الباروك أو تلك الإيطالية، سواء من حيث تعريف السينوغرافيا أم لتعريف الصالة وخشبة المسرح والتى ولدت "مهن"

المعماري المسرحي والسينوغرافي. ذلك الواقع المحدد عرف ومازال معروفاً في الثقافة "بالفضاء المسرحي"، بالرغم من اضطرابات وانقسامات مسرح القرن العشرين.

ينتهي الحدث الوحيد في الاحتفالية بالتكرار ويصبح الاستثناء الذي يدعو بداخله القدرات الفنية المختلفة شيئاً عادياً وذلك من خلال تحديد تقرضه القواعد والعادات المتعلقة بالأشكال والمهن. وتتحول كيفية الفعل "إلى وجوب الفعل". إن براويز المشهد والستار (والأضواء) موجودة هناك لتشير إلى الانقسام بين عالمين: أصبح فضاء المسرح شكلاً كاذباً (المبنى والصالة) وفضاء خشبة المسرح نمطاً ثقافياً والعالم ينفصل حيث يتخذ شكلاً ويعبر عن الوهم. وأصبحت السينوغرافيا، والخلفية والستار تقديمًا للفضاء الذي تدور فيه حركة الممثلين، المكان الذي يتحقق فيه الوهم وتتوقف فيه الحياة بأكمل هذا يتحول إلى طريقة للتفكير. إن خشبة المسرح هي اقتناع ثقافي استمر فترة طويلة، فهي المكان الإيديولوجي الذي "يشكل" نظرة المتفرج. يكمن جوهر المسرح في مجاز، يصبح المسرح الإيهام والخداع، وسعر "أن يبدو ذلك حقيقة" أو أن يسبب الدهشة. وتصبح السينوغرافيا أيضاً تخصص في صناعة المسرح، أحد مهن المسرح. والسينوغرافيا لها تاريخها، تاريخ تطورها والتعديلات التي حدثت لها، وعلاقتها مع الثقافة داخل المسرح، انتقالاً من المشهد الجسم المصقل بمواطنه إلى المشهد الباروكي المتشعب والمتنوع إلى "ما لا نهاية"، ومن المشهد الموضوع في زاوية الخشبة، ومن الرومانسية إلى الواقعية إلى "صالون البرجوازية". واغتنت السينوغرافيا حتى أصبحت لغة المسرح وطورت في خصائصها. (ولكن توجد مسارح تمكنت من الاستغناء عنها أو من استخدامها بطريقة مبسطة ذات

مدلول؛ فالمسرح الدرامى والمحترف يمكن ألا يستخدمها بتمقيدهاتها الجديدة المكتسبة. وتوجد مسارح لا تستخدم إبهار الرؤية مثل المسرح الإليزابيثى والمسرح الإسباني). والمبنى أيضاً من الداخل ومن الخارج يتخصص ويُعرف بالصالة المصممة على شكل جرم أو على شكل حدوة حصان، من خلال قوس الخشبة والألواح، وخشبة المسرح، وقاعات الخدمات: يصبح المسرح بذلك أحد المعالم الفنية للمدينة ويؤكد بهيكلة طويل العمر فكرة المسرح كما عبرت عنها حضارة ما.

إن التطور الكبير فى الإجراءات وفى النظرية، فى المعمار المسرحى وفى السينوغرافيا يصب فى ارتداد مهن المهندس المعمارى والسينوغرافى، وفى الانفصال بين الواقع المادى للمسرح وللممثلين والمتعهدين وبين الثقافة التى تدعو إليها خشبة المسرح والمسرح؛ إن خشبة المسرح المصنوعة بطريقة معمارية إيهامية هى إجراء خال من كل إيديولوجية مبدعة وذلك بداية من القرن التاسع عشر.

ولكسر الفضاء المغلق فى المشهد نبدأ ببيوتوبيات نهاية القرن الثانى عشر، حتى نصل إلى فضاء أكثر "برجوازية" وذلك بإلغاء الألواح "واقعية" السينوغرافية، والتى وصلت إلى أوج مجدها مع المسرح الرومانسى ومع تقنيات وطرق تقليد المؤثرات الحقيقية. إن الفضاء المسرحى يقع مجازاً فى "الزمن الحر"؛ ومع بداية القرن العشرين طرحت مسألة "ضرورة" المسرح، والاحتياجات الاجتماعية والفردية الذى هو مدعو لتلبيتها. إن التقاليد التى تحدد الإشكال وطرق استخدام المبنى- الصالة والخشبة- تبقى فى الواقع ثابتة الاستخدام وهو الأمر الذى يبدو "طبيعياً"؛ ولكن منذ نهاية القرن التاسع عشر وضعت الثقافة كل

شئ موضوع النقاش، ليس فقط وجودها في حد ذاته ولكن أسباب وجودها . لقد خرج المسرح من المسارح وأبدع مسارح جديدة؛ تغيرت الصالات لتغير العلاقة بين الممثل والمتفرج، وضعت الخشبة في الوسط أو امتدت بسلاسل لتصل إلى الصالة. أصبحنا نحلم بمسرح تصنعه الأضواء والحركات، أو أن نقدم العروض في الميادين والنوادي الرياضية في الكنائس وفي المدرجات (المسارح المفتوحة) اليونانية- الرومانية، وفي المساحات المفتوحة.

وأصبح الفضاء المسرحي في القرن العشرين هو عنصر أداء أو قص تمثيلي لنوع من الاتصالات يخلق أو ينزع من قوانينه الموضوعية .

وفقد المبنى - الصرح أهميته في مدينة عملية، فالمسرح يتكيف مع كونه ليس مجرد تراكمات ثقافية ولكن لخدمة المتفرج؛ ولكن المشهد لم يعد تمثيلاً للأدوار بل واقعية التمثيل .

ومن جديد بدأ الفضاء المسرحي بوجوده الواعي والمخطط هو مكان الأداء التمثيلي. فهو كذلك في الوجود المعاصر غير المحدد بسبب تعدد واختلاف أماكن تقديم العروض التي اعتنت بها حضارتنا وأبدعتها وعدلتها وتكفلت بها، لم يعد هناك نمط ثقافي محدد سلفاً، أو تركيبة وراثية قائمة على صنف "المسرح"، فلم يعد الفضاء المسرحي هو إيماءات واقعية (طريقة تبدو موضوعية لمعرفة الواقع) ولكنها تفرض وتبنى كواقع، بل شبه واقع يمكن أن يخلقه الخيال والعلاقات بين البشر.

إن الدهشة اليائسة أمام المعمار المسرحى والذى حاول فى القرن العشرين أن يحوى فى ذاته إمكانية وجود المسرح توضح عدم التطابق بين المسرح والمجتمع وبين المسرح وثقافة المسرح. فى الحقيقة يبقى المعنى الذى عرفه كويو Copeau: بأن لكل عصر درامى عظيم كان هناك معمار مسرحى وشكل درامى مرتبط بالضرورة مع شكل الدراما والتمثيل والمشهد وديكوره. أى إن الفضاء المسرحى هو جزء نشط، من أى عمل تمثيلى ولأى ثقافة مسرحية، ولكن كما كتب كريج، : "فى وقت ما كانت السينوغرافيا فناً معمارياً، بعد ذلك أصبحت تقليداً للفن المعماري، وبعد ذلك أيضاً أصبحت تقليداً للفن المعماري المُصطنع. عندئذ فقدت عقلها، وجن جنونها ومنذ تلك اللحظة ذهبت إلى مستشفى الأمراض العقلية" (من أجل مسرح جديد، ١٩١٢، فى E.G.Graig، مسرحى، الترجمة الإيطالية، فيلترينيللى، ميلانو، ١٩٧١، ص١٧٣).

فالفضاء المسرحى فى الواقع هو خشبة مسرح وفن المعمار، له روحان؛ واحدة تسكن الحدث، والأخرى تسكن النوع، وكلاهما، المشهد والفن المعماري، يتم تنفيذهما لخدمة العمل التمثيلى ولكنهما يعرفان القوانين المسرحية وتراكيب المسرح. فهو من حيث كونه فضاء للحدث المسرحى يعرف بتخصص معين؛ ومن حيث كونه فضاء يتم تحديده مسبقاً لعمليات التمثيل الممكنة- تكون له فكرة وتقليد ثقافى مجمدة كمعطى إنتاجى. وحتى عندما لا يكون مجرد نظام صارم ومحدد مسبقاً، يعيش الفضاء المسرحى من خلال "عمقه" الثقافى الخاص، من خلال تأخر ولزوجة العادات الثقافية أمام العمل الإبداعى. يلزم إذن أن يعود الفضاء المسرحى ليكون مشكلة وليس مجرد معطى، مرتبط بالمادية الفنية - الثقافية للمشهد وللمتخيل فى الفضاء (البيئة الموجود فيها).

الفصل الثانى

المسرح الموجود فى مخيلتنا

عندما يحدث في لغتنا اليومية أن نستخدم مجازات مثل "المشهد"، "ستار"، "خشبة المسرح"، "الخشبة"، "المسرح" وإذا أعدناها كلها للصورة المسرحية التي تدعونا إليها سنجد دائماً نفس النمط المسرحي؛ صورة متضخمة لذلك الذي نسميه "المسرح الإيطالي". وقریباً عندما قاموا ببحث مسح العديد من التصميمات الخاصة بالفضاء المسرحي للعديد من العروض المسرحية الهامة وجد أن دراسة الأشكال الأساسية في المسرح الإيطالي كانت هي الشائعة.

إن المسرح على الطريقة الإيطالية يبدو لنا في عمومها "عاديًا"، سواء في معناه الممتد والطبيعي أم من حيث إنه مبني على فكرة المسرح؛ فهو يمثل ببراعة مانفكر فيه عن المسرح بمكوناته من خشبة وصالة ويسمح لنا أن نفكر بطريقة موحدة في القصص المنفصلة للمعمار المسرحي، والسينوغرافية، وفي مكان الحدث التمثيلي. وفي كتابه (CNRS, Le lieu Théâtral a la Renaissance Paris 1964) يصيغ جون جاكوا Jean Jacquot الاقتراح الأسلوبى الذى يقود مشكلات العمارة والمشهد للدراسات الأكثر تعقيداً ولكنها أكثر الدراسات المناسبة "للمكان المسرحي"؛ ويصرح جاكوا (ص ٤٧٥) أنه يجب الحذر من البورتريهات الآلية التى تقدم نماذج مثل تلك الخاصة بالمسرح الإليزابيثى أو بالمسرح الإسباني (كوراليس Corrales) أو المسرح الإيطالي، لأن تلك الصور، مقدمة بهذه الطريقة، تميل لأن تفرض نفسها كواقع حتى عندما تقدم على أساس انها افتراض في العمل. وهذا حقيقى أيضاً بالنسبة للشكل - الآلى "للمسرح الإيطالي، الذى هو عبارة عن واقع وقصة غير موحدة بل ومتحركة أيضاً. ولكن الحقيقى هو أن تاريخ الماضى ينبع من طبيعة ما يتم رفضه فى الحاضر، وإن المسرح الإيطالي هو

الطبيعة العظيمة التي تمنح تعريفاً ما لمسرح القرن العشرين. إن ذلك، بالإضافة للاستمرارية الطويلة، يسمح لنا بأن نتحدث أولاً عن أشكاله (المجردة) وذلك لنرى من خلالها الأصول، والتطورات والتشكلات كنموذج للمكان المسرحي الأوروبي بين القرن السادس عشر والقرن التاسع عشر. إن المسرح الإيطالي يؤسس ما نفكر فيه كشيء مسرحي. إن المسرح الإيطالي يؤسس كل ما نعتقد أنه ينتمي للمسرح.

(على سبيل المثال، إذا نظرنا إلى لوحة ما ، سنجد المساحة الفارغة للميدان وعلى جانبيها المباني مرتبة حسب الرؤية، ذلك لأن المنظور المدنى أصبح مكاناً ذهنياً للمشاهد المسرحي) ولكن الوعي النقدي فقط هو الذى يمكنه تحريرنا من هذه الفكرة، وسيجعلنا نستخدم ذلك المسرح الموجود فى ذهننا .

١- المسرح على الطريقة الإيطالية. أى المسرح .

المسرح الإيطالي هو مجموعة عضوية من الأنماط المعمارية، والوظائف الاجتماعية، من أشكال الصالة والخشبة والعناصر الوظيفية ذات القيم الرمزية؛ وهذا كله بعد ثقافة مسرحية خاصة تقود إلى حضارات مسرحية مختلفة ويصبح بالتالى شكلاً عقلياً *forma mentis* سائداً .

هذا الإجمالى العضوى، بالرغم من عدم تحديده لأى قواعد عقائدية على الإطلاق، استمر فى الوجود متحداً بدءاً من القرن السادس عشر حتى القرن العشرين، وذلك من خلال تنوعات، تغييرات، تفسيرات وتطورات؛ فلا يوجد مسرح خاص يمكن أن يصنع هذا النموذج الواضح والمتبع الذى للمسرح

الإيطالي؛ فالأمر يتعلق بنموذج معترف به فى آلاف المسارح المتفرقة فى أوروبا، وفى العالم كله والمختلفة فيما بينها. فهو عبارة عن حقل من التوترات والإبداعات؛ وحدة تشكيلية أبعد بكثير من التنوعات المعمارية (G.Banu,Irosso e oro، ريتزولى، ميلانو، ١٩٩٠ ص٦٦) إنه وحدة فى المعنى قادرة على أن تتشكل تبعاً للظروف الاقتصادية والمكانية، الأساسية والإبداعية، تبعاً للخصوصيات المحلية والثقافية. فهو واقع طويل المدى، ثقافة م موضعة، إن المسرح الإيطالى هو فكرة مسرح بميدة عن العروض المسرحية.

إن العناصر التى تميزه عبارة عن هيكل الصالة وخشبة المسرح، والتنوعات العديدة بدءاً من نصف الدائرة المغلق فى مواجهة الخشبة، وخشبة المسرح المجهزة بستائر وبسقف متحرك؛ وعلى مستوى التنظيم المادى فإن العناصر المميزة هى الستار وأقواس المشهد والألواح بأشكالها المختلفة، المحيطة بالصالة. والألواح تحيط "بأسطوانة" الصالة فى فراغات تجمع أعين المشاهدين؛ وتحول الصالة إلى كتلة عضوية ينكر الفضاء المسرحى وجوده المحدد بالحوائط، وفيها يكون الحد الخارجى لفزو الفضاء المسرحى هو مكان نشط بالتوترات. ينظر المشاهدون من الألواح وينظر إليهم: ويحقق الفضاء المسرحى للصالة نفسه كمكان للنظر فى كل تطبيقاته الممكنة، فهو يوجد كفضاء داخلى، وكعالم مستقل ومنفصل عن كل ما هو خارج الحياة اليومية للمتفرج، وكمكان تسكنه موجودات مسيطرة قبل أن يمتلىء؛ أى قبل أن تبدأ العروض.

إن "سحر" المسرح الإيطالى وجاذبيته لا ينبع فقط من أصداء وأشباح العروض التى توالى عبر الزمن، ولكنه سحر بنائى حيث هو مكان المشاهدة والظهور.

لقد تحدثنا عن المسرح الإيطالي وكأنه كيان عضوي، وهو بالفعل ينمو في تغييراته وكأنه جهاز عضوي؛ فمعظم المسارح الإيطالية الموجودة أعيد بناؤها أكثر من مرة سواء كلية أو مجرد أجزاء منها، وكلها تغيرت وأعيد صياغتها (ليس من حيث الشكل ولكن من حيث الأدوات). فالحرائق دمرتها في فترات زمنية مختلفة وكتبت في إيقاعها البيولوجي، جعلتها تنمو ويعيد تشكيلها كالأسطورة الفينيقية.

والصالة لا تنظم فقط حول قيم المشهد أو المروض، هي ترفض الحوائط التي تحدد الفضاء المسرحي والشكل المستطيل (والتي تهدد صالة المبنى المجهزة للمرض)؛ فهي في حد ذاتها عالم، فكرة متجسدة، فهي لا توحى بشيء آخر، بل تحاول التمسك بقيمها الخاصة. بأشكالها المختلفة بدءًا من التصميم الموضوع على شكل نصف قطع ناقص، أو على شكل حدوة الحصان وحتى الشكل الجرسى. فالصالة من حيث الشكل عبارة عن أسطوانة مقلقة بقوس الخشبية ومن الستار الذي يكمل الشرفات.

وحتى القرن التاسع عشر كان لا بد من توصيل الصالة وخشبة المسرح لنفس المستوى، وذلك من خلال حركات الآلات، على سبيل المثال يفرض الرقص الشمعي. ولم يكن تحديد نوع الفضاء المسرحي مرتبط بقاع المسرح بل بالكتلة الداخلية، التي يفلقها قوس خشبة المسرح بستار، ويدل عليها من الداخل بالفراغات الفعالة للألواح؛ وهي ليست مساحات لرسم حدود معينة، بل هي مواضع حدود بين الأوساط المختلفة والفراغة التي تتميز كآماكن للمشاهدة.

إن الألواح لم تصنع فقط لرؤية المشهد ، ولكن الشرفات يطل كل منها على الآخر؛ فإذا وضعنا خطوط التوتر الخاصة بالاتجاهات الممكنة للنظر والتي تعبر كتلة الصالة، من كل لوح تجاه الألواح الأخرى سنجد أننا سنملأ كل كتلة الصالة (ليس فقط الخشبة وليس فقط قاعة المسرح) وسنرى بهذه الطريقة لماذا نشعر بالفناء الحجمي للمسرح الإيطالي الفعال والديناميكي ، والذي يعيش من خلال توترات مهيمنة معمارية. إن الألواح هي مكان لنرى ولنكون موضوع الرؤية، ذلك الحد الموضوع بين الحالة العامة والحالة الخاصة، الداخلية، بل يمكن أن تكون الحالة السرية بطريقة أو بأخرى.

وقد تم دراسة كيف أن النوعيات المختلفة من الألواح مرتبطة باختلاف المجتمعات والأوضاع المرتبطة بدءاً من الضمير الاجتماعي إلى الحياة الخاصة؛ ففي الشكل الإيطالي نجد الألواح عبارة عن غرف صغيرة بمعنى الكلمة، وأحياناً تلحق بها غرفة داخلية، وتكون مغلقة تجاه الصالة بستارة؛ وفي الشكل الفرنسي يكون المكان منفصل عن الأماكن المجاورة بطريقة رمزية فقط بحوائط لا تصل إلى السقف؛ وفي أوروبا الشمالية حيث تسود روح الجماعة حيث يميل تصميم الألواح لأن تصبح ألواحاً لا يوجد بينها تقسيمات داخلية. ويميداً عن تلك الاختلافات- التي لا يمكن تجاهلها- فإن الوحدة التشكيلية للمعنى والقيم ، لبناء الألواح هو وجود حائط مجهز لاستقبال المشاهدين، مجموعة من الوحدات المستقلة والتي تعمل على تعريف كتلة متحدة. ونظراً لأن الألواح هي التي تعرف كتلة الصالة فإن الحوائط تكون مجرد رسم غير فعال للحدود، مجرد تحديد المحتوى، ولكنها أماكن جدلية وديناميكية لذلك التوتر في العلاقات والذي هو الرؤية: إن صالة المسرح هي حقل قوى، كتلة تمتلئ وتشكل بفضل العلاقات.

الفضاء يعيش كشيء داخلي، لا حاجة له لأى شيء ليعرف ويصف نفسه، فلا يمكن رؤيته من الخارج- ولايفترض وجود جزء خارجى. وذلك لأنه حقل قوى، إنه فضاء يتكون من علاقاته المحددة؛ إنه مثل الكون، مكون من كل مايتضمنه ولا يعرفه الشكل الخارجى. إن فضاء المسرح الإيطالى مطلق، له تعريفه الذاتى؛ فيمكن أن يضاف إليه أو أن يتحد معه الحدث، أو العرض المسرحى ولكنه حدث عرضى بالنسبة للمسرح الذى فى حد ذاته له معنى ووظائف، وهيئة تنظيمية. وإذا وضعنا فى الاعتبار الكتلة الفضائية للصالة، يمكننا تحليله جزئياً، وذلك فى مجموعة طبقات ، ويمكن الانطلاق من مستوى قاعة المسرح وواجهة خشبة المسرح ونصعد بعد ذلك متبعين النظم المختلفة للألواح.

وهكذا تكتسب، الاختلافات المتناغمة للكتل والزخرفة حتى تماثيل السقف ، معنى وأهمية: إنه فضاء للمشاهدة وله معنى فى حد ذاته، إذن فهو فضاء يبنى أيضاً ليُقرأ. وإذا وصلنا إلى النجفة الكبيرة فى الوسط نجد أن الإضاءة تسبب مشكلات تقنية (إن النظم المختلفة التى تساعد على تغيير الهواء وعلى خروج الدخان هى مشاكل تتوقف عندها المقود بدقة متناهية) وتنظم تنوع الإدراك. إن النجفة الكبيرة التى تضاف إلى إضاءة الشرفات ، هى أيضاً عنصر جمال "يصنع علامة" للكتلة الفضائية، مليئة بالزخارف؛ وهى أيضاً عبارة عن "آلة"، لأن ضرورة تغيير فتيل السراج وإضاءتها وتغييرها، يحتوى بداخله على الآلية الضرورية لإنزالها ورفعها. فقبل العرض وأثناء الفواصل يتم إنزال النجفة للمساعدة على إنتشار الضوء بطريقة أفضل، ويتم رفعها بعد ذلك خلال العرض، ويخلق اختلافاً

فى الإضاءة ونصف إضاءة، وعندما تتابع مع الكتيبات الشمع اللازم لقراءتها- وخاصة أثناء العروض الميلودرامية- كانت الصالة أثناء العروض تبدو مضاءة بهذا الشكل: النجف مرتفع إلى أعلى، والأضواء تتبع من الشرفات، والشمع مضاء فى ايدى المتفرجين.

وكالنجفة يستخدم الستار أيضاً كعلامة على بداية العرض، فهو يكمل الشكل الأسطوانى للصالة مغلّقاً منطقة المشهد، وتكون محاطة ببرواز مسرحى والذى عادة ما يكون مزخرفاً بطريقة أو بأخرى ومعنى به معمارياً وكثيراً ما يكون الستار مرسوماً برسومات تشبه السقف؛ وعندما يفلق الستار يتحد مع الصالة وكأنهما لوحة كبيرة. فى البداية يكون الستار فى وضع النزول (يسقط فى الجزء المخصص له أمام المشهد) ثم يعاد رفعه فقط فى نهاية العرض؛ ثم إنه يفلق ويفتح بطرق مختلفة.

وفى القرن التاسع عشر حل محل الستار المرسوم ذلك الستار الأحمر بأطرافه الذهبية، ولكن عندئذ، وقد دونت هذه الملاحظة فى الكتاب الجميل الذى ألفه ج.بانو، تغيرت الصالة أيضاً وأصبح يسود فيها اللون الذهبى والقطيفة الحمراء. فالستار هو العلامة التى تجذب الانتباه للمشهد. فى أوروبا الشمالية يفلق الستار بعد كل فصل، ولكن فى المسارح الفنية الإيطالية والفرنسية يسقط فقط فى البداية وفى النهاية. وكما حدث بالفعل بالنسبة للإضاءة، فلقد طالب دى سومى De'Sommi فى النصف الثانى من القرن السادس عشر بأن يكون لها استخدام "تسمى" وذلك بأن تتغير الإضاءة بالملاقة مع العرض، وهكذا فى النصف الثانى من القرن السابع عشر طالب دويينيak D'Aubignac بإغلاق

الستار فى نهاية الفصل الثالث وإعادة فتحه مع الفصل الرابع وذلك للإشارة إلى الترتيب المتعارف عليه للحبكة الدرامية. وفقط فى عام ١٨٢٩ وفى عرض **جوليموتيل** Guglielmo Tell لروسيني فى باريس ساد الاستخدام الرومانسى لفتح وإغلاق الستار بعد كل فصل.

إن الفضاء المسرحى كمجمل العلاقات التى رأيناها فى الصالة الإيطالية يعيد اقتراح نفسه كتشويق فى العلاقة بين العالم المحدد للمشهد. إن واقع الفضاء المسرحى يتضاعف فى العالم المنفصل والمطلوب للمشهد. وهنا، فى المشهد، كل شيء يوظف لأجل المتفرجين؛ ويلاحظ أيضاً الشراء والتوظيف للفضاءات المخصصة للمشاهدين فى مقابل الفقر، والتوظيف العارى للفضاءات المخصصة للمشهد وللممثلين. ولكن يتوافق مع تلك البساطة وذلك التوظيف العارى للفضاءات الخاصة بالممثلين الميل إلى التركيب فى الفضاءات المخصصة للسينوغرافيا. إن خشبة المسرح عادة تكون فى خدمة سينوغرافيا مرسومة ووهمية، وبها ستائر وخلفيات؛ وتكون مجهزة بالآلات توضع فى أعلى، فى "سما" خشبة المسرح، وذلك مع وجود القماش المجهز لوضع آلات الجذب والبكر (إن براويز الخشبة له أيضاً وظيفة إخفاء الجزء العلوى وجانبى الفضاء المسرحى).

وبالخلافاً عن المسرح الإنجليزي الذى يميل إلى استخدام الفتحات الأرضية فى خشبة المسرح، فإن المسرح الإيطالى يسود فيه استخدام الميكة من أعلى، وبالتالي يستخدم كل كثافة المشهد وليس فقط المستوى الأول؛ وعادة يكون الجزء الموجود أسفل الخشبة هو المخزن أو مقر الآلات مثل الآلة الرافعة المركزية الشهيرة التى أدخلها توريللى فى القرن السابع عشر وكانت تسمح بالتغيير الفورى للستار.

ومنذ البداية كانت الإضاءة تميل إلى زيادة تأثير المشهد، وذلك منذ اختراع سيرليو قنينات المياه الملونة وصولاً إلى الطرق المتنوعة لأعضاء الإضاءة والإيماءات في المشهد الممثلون يظهرون بعد ذلك، فالتأثير "الرائع" للمشهد والذي تحدث عنه أريوستو وتاسو بالفعل، يمتد إلى السينوغرافيا الباروكية، ويستمر في الميل لأن يصبح المسرح الإيطالي خاصاً بمسرح المروض الضخمة (فهو في إيطاليا يخصص للأعمال المسرحية الفنائية)

وحتى من وجهة النظر هذه، فبالنسبة لخشب المسرح والصالة نجد أن المسرح الإيطالي عبارة عن هيكل صارم بالنسبة للجمهور الذي يستضيفه؛ "آلة" كتابة أسطورية أكثر من كونه آلة عرض أسطورية إنه نوع من "الجمود" الحى، إنه فكرة مسرح. وبالعودة إلى المسرح في إيطاليا في مرحلة متقدمة في القرن التاسع عشر سنجد أن هناك صورتين تفرضان علينا تعريف المشهد المسرحي (لذلك القرن)، الجواله للكوميديين، والذي يجويون البلاد حاملين معهم واقعاً مسرحياً يتم "اختياره" واستضافته من قبل جمهور متنوع، ونوع من الفابات المتحجرة؛ العديد والعديد من المباني المسرحية التي تبنى (أو ترمم أو يعاد استخدامها) في كل بلد في إيطاليا. فمن جهة لدينا المسرح الذي يعبر من مكان لآخر وينشر ثقافة المسرح، ومن جهة أخرى مكان المسرح الذي يبني لا ليكون في خدمة المروض التي يستقبلها ولكن ليموضع وظيفة مدنية واجتماعية، طريقة ما ليقدم نفسه (لأن يتم تعريفه والاعتراف به) من قبل المجتمع .

إن ذلك الواقع الإيطالي يحدد طرفى قطبية المسارح- والفرق المسرحية الموجودة فى أوروبا كلها، و لأنه أيضاً حيث توجد قمة الثقافة المسرحية توجد مسارح شعبية وقومية بها فرق ثابتة.

٢- أصول المسرح فى إيطاليا

كتب سولبيتشو دا فيرولى Sulpicio da Veroli فى خطابه الموجه إلى رافاييللى رياريو والسذى به افتتح الطبعة الأولى (١٤٨٦) من كتابه De Architectura لفتروهيو Theatro est opus.

بالطبع كانت هناك عروضاً مسرحية ولكن من أجل كرامة مدينة تماماً كرامة ثقافة- وكما كان يحدث فى روما القديمة "هناك احتياج للمبنى المسرحى".

إن المسرح الإيطالى ينبع من "اختراع" المسرح الذى ظهر فى عصر النهضة بين الممارسات المسرحية والثقافة القديمة، بين الاحتفاليات والبلاط، ولكن مسرح النهضة الإيطالية ليس هو كل شيء فى نشأة المسرح الإيطالى، على الأقل فيما يتعلق بالفضاء؛ إنه ظاهرة متكاملة، تجمع ثقافات مختلفة حتى وإن لم تكن خاصة بعروض، وتوترات غير متجانسة.

إن مسرح عصر النهضة الذى تأسس على نمط المسرح القديم، بنى بلفات ومواد ثقافية نابغة من عصور متنوعة ومن مستويات ثقافية مختلفة، ولكنها تتخذ نوعاً من الوحدة الشكلية من الداخل وخاصة لذلك المشروع الثقافى الذى هو البلاط وبصفة خاصة فى تلك البوتقة الثقافية التى لها طابع ثقافة روما

وفلورنسا، روما في بداية القرن السادس عشر. وهناك "اُخترت" (تم اكتشاف وإبداع) الكوميديا المتعارف عليها والمتوارثة: شكلاً ثقافياً محدداً في الحوار حتى قبل تحقيقه. وهناك أيضاً "اُخترت" السينوغرافيا وخاصة من خلال منظور مدني كتمط لمكان المشهد. وهناك تحدد مكان منفصل وخاص، يعد ويجهز في البداية لأجل العرض سواء في شكل الصالة المسرحية (حتى إن كان ذلك في الأروقة والحدائق) أو في شكل المبنى العتيق. وبالإضافة إلى ذلك أصبحت نظرية المسرح فمالة في الثقافة وفي الإجراءات المتخذة، مستخدمة هوراس Orazia* وتعليقات و(نقد) تيرنس**، سيسبيرون كونييتيليانوس***، وفيتروفيو بصفه خاصة ثم أرسطو. يصبح "المسرح" مكان إمكانات التعبير، فعل مسرحي يتضمن مجازات قوية، (مسرح، مشهد، ممثل، كمرأة تعكس الحياة وخلاصة العالم) يعبر عن نفسه في تعددية الأشكال والوظائف، بالإضافة إلى الأداء الدرامي.

إن الاحتفال هو المكان التي تجتمع فيه لفات مختلفة؛ والمكان المسرحي هو استجابة لهذا الاحتفال قبل العرض المسرحي. وهناك نموذج "قوى" لدينا يأتي من العالم "اليوناني-الروماني"، فكرة مبنى مخصص للمروض وللمشاهد. ولدة قرن على الأقل كان كتاب De Architectura لفيتروفيو موضوعاً صعباً للتحليل والتأويل والدراسات مشكلاً بذلك تراثاً وصل من البيرتي إلى دانييلي باريارو وإلى

* هوراس. (٦٥-٣٩م) شاعر روماني أسر إلى شمره بكل خيليا وجدانه، ولهذا يعد شعره مرآة لذاته (دشروت عكاشة ، معجم المصطلحات الثقافية).

** تيرنس (١٨٦-١٥٩ ق.م) كاتب مسرحي روماني- يعتبر أحد أكبر الكوميديين الرومان.

*** كونييتيليانوس ك خطيب ويلافى، أنشأ في روما معهداً لتعليم الخطبة.

باللاديو. إنها فكرة المبنى الموجود في المدينة، والوظيفة الهامة للمدن التي لديها المواصفات الملائمة. وهي أيضاً فكرة الصالة وخشبة المسرح، وذلك باستعادة وضع قوس النصر أمام المبنى وفوق الخشبة ، مع وجود خشبة هندسية الشكل ثم بعد ذلك ذات منظور هندسى، وذلك مع وجود الخشبات الثلاث، والكواليس وتجسيم واجهة خشبة المسرح. إن دراسة فيثروفيو، تطورت في نوع من المكائبات التي كان لها تأثير طويل المدى على الإجراءات العملية، متداخلة مع اهتمام المهندسين المعماريين لزخرفة المساح القديمة، وخاصة فيما يتعلق بمدخل المسارح واقواس النصر. إن استعادة المسرح القديم فكرة أسطورية، فهو المشروع الثقافي الذي يجمع إجمالى التفجير الموجود والممكن حتى في أشكاله المختلفة. إن فكرة المسرح، المكان المركزى والمجازى للمدينة، يتخذ في حد ذاته معنى آخر للمتخيل؛ وهو التمثيل المنظورى للفضاء المدينى ولكن الدراسات عن فيثروفيو والمسرح القديم ليست دراسات مجردة بل تحاول بجدية أن تفهم وجود المسرح في الماضى وذلك بهدف إبداع وجود مماثل له في الحاضر. إن المباني المسرحية القديمة (المبنية على الطراز اليونانى أو الرومانى مثل الموجودة في بريشاني وشيزاريانو أوجاكوندو وكابورالى وحتى باربارو) توضح تعريف أماكن الفضاء المسرحى ؛ مكان الاوركسترا، الكواليس، خشبة المسرح وأجزاءها .

وبدأ من تصميمات انطونيو دا سانجالو لجوهانى ويعد ذلك (وذلك في منتصف القرن) من باتيستا إلى سانجالو؛ تصميمات تفسر وت نقد نص فيثروفيو، نجد أنفسنا أمام مشكلات عبور موقع خشبة المسرح والمنظور المدينى لخشبة المسرح الهندسية الرومانية.

إن "الاختراع" القديم يظهر من جديد سواء في تخطيط فضاءات محددة، أم في تعريف الفضاءات اليومية حتى في استخدام العروض (مثلاً في الصلاة وفي الردهات)، إن الواجهة الشمالية لمسرح الفارنيزينا (١٥٠٥-١٥١١) صممها بيروتنزي؛ وجميع عناصرها تعود إلى سنة ١٥١٢ إلى مسرح صمم على يد جينجا Genga وذلك لتقديم عرض الـ كالاندريا Calandria؛ وجلس الحاضرون في شكل U، ووضع حاجز من الرخام أمام خشبة المسرح يمثل الفضاء الرمزي للنهر، والمنظور المتعلق بالمدينة مرسوم ومبنى فوق خشبة المسرح. وفي عام ١٥١٢ أيضاً، في ميدان الكامبودوليو تم بناء مسرح خشبي مربع، له مدخل على شكل قوس النصر، وصالة مجهزة ومدرجة في آن واحد، الجمهور في وضع حرف U والمسرح مصمم هندسياً له أبواب، ونوافذ وتشكيلات معمارية، وفي عام ١٥١٨ قام رافاييلو Raffaello (والذي سيقوم في عام ١٥١٩ بإعداد المشاهد لعرض لاريوستو في روما) بإدخال المسرح النصف دائري المفتوح في فيلاماداما؛ والمسرح هنا هو استكمال للأشكال المثالية لمبنى أكثر من كونه مكان لممارسات مسرحية. إنه مكان "مرتفع" تتجه نحوه الصالات والردهات والمساحات التي تحولت لأماكن الاحتفالات والعروض.

إن "الرؤية المدنية" في عصر النهضة هي المقدة المولدة للمشهد (لخشبـة المسرح) وللمبنى المسرحي، وهي المقدة الثقافية، إذ إن المسرح في عصر النهضة هو جزء نشط من الثقافة العامة. ويتأسس المسرح على تصميم فضائي محدد التوازن بين الجانبين والمركز؛ فضاء تخيلي وفضاء مبنى؛ إشكالية واحدة، على سبيل المثال هذا يظهر في عمل بيروتنزي الذي بنى الفارنيزينا، أو عندما

رسم رؤيته لخشبة المسرح منطلقاً من خرائط القصور التي يحاول تصميمها(مثل التصميم الخاص بمرض Bachidi سنة ١٥٢١)

ولقد أشير إلى بالديسارى بيروتزى بأنه "الشخص الذى فتح الطريق"، الفنان المؤسس لتصميم خشبة المسرح والمنظور الخاص بالمدينة، وهو بالفعل معروف فى تراث عصر النهضة (فاسارى وساليريو) بأنه رسام-مهندس، معد، والمشهد المنظورى هو عنصر للتجهيز الاحتمالى، المشاهد تمتد لتصل إلى الصالة، والمسرح هو مكان الجمهور الذى يواجه فى شكل نصف دائرى الفضاء المسرحى. ومن خلال وثائق جينجا وبيروتزى Genga- Peruzzi (كما هو مكتوب فى تقاريرهما) ظهرت نواة عملية وإيديولوجية حول المسرح القديم والمشهد ذى المنظور المدينى ، وتلك النواة ربطت بين برامانتى، جينجا، بيروتزى، سانجاللو، ورافاييلو. وقد واجهت هذه المجموعة بتناغم واتحاد (تجريب ابداعى) مشكلة الفضاء المسرحى كصورة ثقافية فى المدينة، من خلال القيمة الإيديولوجية والرمزية للمبنى المسرحى، وذلك فى إطار أبحاث عن شيتروفيو بذلك المجاز الخاص بالسينوغرافيا ذات المنظور المدينى.

إن تاريخ المسرح فى عصر النهضة هو تعريف شكل ما ، والمبور من 'مكان المروض' إلى المسرح، من الفضاءات الخاصة بالتمثيل إلى الفضاء المسرحى، الخاص الدال أولاً من خلال استخدامه؛ إنه نقطة الوصول إلى توترات معقدة مختلفة المعانى للتجريب وللبحث. إن المبنى المسرحى موجود كأثر فى المدينة، كموضع ثقافى، حتى قبل أن يتم تحديد استخدامه؛ فلم يكن حتى منتصف القرن

السادس عشر هو مكان تقديم المسرحيات الدرامية، ولم تكن خشبة المسرح هي المكان الذى تتحرك فوقه الشخصيات . إن المكان وخشبة المسرح عنصران أدخلتا بطريقة مستقلة، حيث إنهما يندرجان تحت إطار أكثر اتساعاً للحدث الاحتفالى؛ فالصالة والخشبة "يمثلان" معاً أجمالى الاحتفالية . وبين فضاء العرض والفضاء المسرحى توجد فكرة المسرح، مع عدم وجود الصورة المحددة للشكل وضرورة توزيع الأدوار . وفيما يتعلق بالجزء الخارجى للمبنى فإن المبنى - الصرح متصل بالمشروع العام للمدينة المثالية؛ وهناك انفصال فى واقع الأمر- ولكن ليس من حيث المبدأ- بين المبنى المسرحى والفضاءات المخصصة لتقديم العروض كما يظهر ذلك فى الشكل الأسطوانى لمسرح فيتروفيو وفى الفضاء المستطيل للصالات والردهات (الذى تم إصلاحه ليصبح على شكل U للمتفرجين). ولكن الشيء الثابت-أكثر الايديولوجيات أهمية- هو أن فكرة المسرح لا تفرض العلاقة بين خارج المسرح وداخله. ولقد لوحظ أنه حتى ميادين عصر النهضة عبارة عن مساحة داخلية وذلك بوجود واجهات المباني المحيطة به كحوائط تحيط به؛ وغالباً مايصف لنا المعاصرون الفضاء التمثيلى، حتى ذلك المقام وحيداً بداخل مبنى (على سبيل المثال مسرح الكامبيدوليو سنة 1٥١٢) وكأنه شكل داخلى. وباعتباره "داخلياً" فإن الفضاء المسرحى له إشكالياته وتجربيه المتسع والمختلف؛ فهو يعتبر آلة تعمل ولها دلالتها الخاصة، فى مجملها وبكل عناصرها، ليس بالضرورة اعتماداً على كونها مليئة بالمروض والأدوار، ليس باعتبارها مكاناً سلبياً يصل إليه المرء فقط ليشاهد، ولكنه وسط يتميز بمن يشارك فيه، بمن بداخله. ذلك أن تنظيم الفضاءات وصورها المسرح وخشبة المسرح والأجهزة المدنية وتنظيم الصالة والمشهد تفرض جوهرياً وحدة النوايا والتجريب. فكرة

المسرح وفنائه في عصر النهضة الإيطالية تعد وظيفة ثقافية مبنية وموجودة على أساس تخطيط إيديولوجي ولم تكن قد تحولت بعد إلى تقديم العروض المسرحية.

ومن هنا ظهر فضاء مسرحي نستطيع من خلال تاريخه المركب أن نقرأ بعض "النتائج"؛ نموذج خشبة المسرح والمسرح في أبحاث سيرليو؛ صالة البلاط لفاساري؛ المسرح الأكاديمي، مسرح الأولمبياكو في فيتشينزا؛ مسرح البلاط الخاص، مسرح سابونيتا، جميعها محطات نهائية للتأملات، خبرات وتطبيقات على مسرح عصر النهضة، ولكنها أيضاً عناصر مرشدة (نقاط يمكن العودة إليها) لدراسة مسرح القرن السادس عشر ولتعريف المسرح الإيطالي .

والكتاب الثاني من الأبحاث الخاصة بالعمارة لسيباستيانو سيرليو Sebastiano Serlio، وهو يحتوي على الجزء المتعلق بالمسرح (عن المنظور والمسرح والإضاءة) نشر في باريس عام ١٥٤٥ وأطبع عدة مرات وترجم إلى عدة لغات. وخريطة المسرح عبارة عن نصف دائرة موضوعة داخل مستطيل وموضوعة في مواجهة خشبة المسرح، وخشبة المسرح ذات مستوى مائل فوقها توضع الستائر والخلفيات ويستكمل ليصل إلى الكواليس والمستوى الأفقى الذى يصل إلى واجهة المقصورة. إن برواز خشبة المسرح في المشهد الكوميدي يبرز للخارج فوق قاعدة على جانبيها درجتا السلم المؤدية بطريقة منفصلة للأوركسترا؛ بينما في العروض التراجيدية نجد قاعدتين بارزتين في الجانبين كلاهما ينتهى بدرجة سلم تؤدي إلى مركز الأوركسترا. يكون العرض الكوميدي

عبارة عن ساحة ذات مبان برجوازية (قوطية؛ على اليمين يقع منزل القوادة)؛ بينما فى العرض التراجيذى يكون الميدان مليئاً بالآثار به مبان كلاسيكية، يفلقها قوس النصر؛ العرض الساخر، وهو ثالث العروض التى اصبحت مع ساليرو عروضاً كلاسيكية، يجسد الغابة. وتكون الستائر مبنية بزاوية منفرجة مع واجهة أمامية، وأخرى جانبية؛ ويكون للمشاهد عمق كبير. وفى المشاهد الثلاث يكون هناك البلكون وإطار الستار، واجهة الخشبة وارتفاعها، نصف دائرة للمتفرجين، وسائل المنظور ومركز الانطلاق المركزى، حتى إشارات الإضاءة الخاصة بإحياء المشاهد؛ كل هذا سيصبح تقليداً.

حقق الفاسارى الذى عمل كمساعد لباستيانو داسنجاللو Bastiano, da Sangallo فى الفترة بين ١٥٣٦ و١٥٣٩ وكان مساعده فى الفترة بين ١٥٦٥ و١٥٩٦ البونتاالينتى Buontatenti بعد عام ١٥٤١ تحول الصالون فى القرن السادس عشر فى قصر السينيوريا Palazzo dell'assignoria فى فلورنسا إلى 'حجرة إخراج' لتقديم العروض. وفى الفترة بين ١٥٤٧ و ١٥٦٩، وفى أكثر من مشروع أقام خشبة مسرح والتى جود بالتدريج هيكلها وذلك بإبراز الإطار المسرحى ، وأضاف له صالة خلفية للموسيقيين والممثلين. وكانت هناك الدرجات الخاصة بجلوس الجمهور على امتداد الجانبين (للسيدات، أما الرجال فكانوا يجلسون على مقاعد موضوعة فى المنتصف) وفى منتصف قاعة المسرح توجد مقصورة الأمير.

وفى عام ١٥٦٥ أضاف الستار، وفى ١٥٦٩ أضاف نظام خمس مناشير دائرية ذات قاعدة مستطيلة لتغيير المشهد؛ و فى عام ١٥٦٥ أيضاً كان المسرح الموجود

"إعادة لاستخدام المسرح العتيق" بهياكل مؤقتة خشبية. وتم استعادة صالة البلاط كما سبق وصفها بطرق أكثر نظاماً بواسطة بونتالينتي عام ١٥٨٦ وذلك لمسرح الميديتشيو Teatro Mediceo.

وقد بدأ البالاديو Palladio عام ١٥٨٠ فى بناء المسرح الأوليمبى فى فيتشينزا، والذي أرادَه أعضاء الأكاديمية الأوليمبية واستكمل العمل بعد وفاته سكاموتزى Scamozzi، وتم افتتاحه عام ١٥٨٥. ويتمبير واع عن الثقافة الأكاديمية كانت هناك الرغبة فى استعادة المسرح القديم (تعاون بالاديو مع دانيلى باريارو فى نسخة فيتروفيو). إن الصرح العظيم المعمارى يجمع بين قوس النصر، وبين الأبواب الثلاثة والمنحنيين فى الجانبين اللذين فيهما يفتح بابان آخران؛ وخلف الأبواب الخمسة تتطور المناظير البنائية مقدمة "مشهد المدينة" (بها أرفف صغيرة للأضواء). وأمام الحائط المعمارى الثرى توجد مقدمة المسرح، وفى المقدمة النصف دائرة المدرجة الخاصة بالمتفرجين والمعلقة من أعلى بمجموعة أعمدة كلاسيكية تحمل زخارف وتماثيل. والسقف مقسم إلى منطقتين، الأولى فوق مقدمة المسرح والثانية فوق المدرج. إنه فضاء يمثل قرن من التأمل النظرى- العملى فى المسرح القديم.

وقد أراد هذا المسرح من أجل وضع المدينة فيزياسيانو جونزاجا Vincenzo Gonzaga، وقد وضع فكرته هينشينو سكاموتزى Scamozzi عام ١٥٨٨، وفى عام ١٨٩٠ بدأ التنفيذ، بنى المسرح فى مبنى مستقل، ولم تكن المساحة المستطيلة كبيرة (حوالى ٣٧ متراً فى ١٢) ولكنه اشتهر

وأصبح قيمًا بفضل ديكوراته المصنوعة من الأفرسك. وكان لخشبة المسرح منظور ثابت. كان الجمهور يجلس في نصف دائرة من خمس درجات خشبية في مدرجات مائلة، وذلك بالإضافة إلى مقصورة تقع في المنتصف للأمير والسيدات. كانت أرضية الصالة تميل قليلاً في اتجاه مختلف لميل أرضية خشبة المسرح. وفي هذا التصميم يتصهر تراث صالة البلاط الفلورنسى مع ذلك الخاص بالمسرح القديم مثل مسرح الاولمبيو في فينشينزا .

ومنذ منتصف القرن السادس عشر تم تعريف الفضاء المصطنع للمسرح، وهو مكان محدد مسبقاً من خلال التعبيرات والرؤى الممكنة للعالم، وذلك مع كونه معرفاً شكلياً بالصالة وخشبة المسرح، ونمط ثقافي يمثل في اللحظة الأخيرة ويصبح صورة مؤسسة للفضاء .

٣- بين القرنين السادس عشر والسابع عشر في أوروبا

إذا قمنا الآن وبعد عرض مورفولوجيا المسرح الإيطالي وبعد التطورات المتعددة لأصوله في إيطاليا عصر النهضة وهي التطورات التي تميز "ضرورة" المكان المسرحي الفضاء والمشهد، تتبع التطورات حتى نتأكد من النمط الخاص بما هو مسرح في ثقافتنا . وسنفعل ذلك واضعين في الاعتبار الوظيفة، المجازية والتاريخية، التي تتظم حوارنا؛ فالمسارح الفردية مختلفة، لكل منها تاريخه وأسباب وجوده والعروض التي سكنته بطريقة خاصة؛ ونوعية الفضاء المسرحي تحدد مناسبات تلك العروض وتعظم أفكار طرق التنفيذ .

إن العروض تُقدم في كل مكان، وذلك في مختلف صالات العرض، مجهزة بما هو ضروري لتقديم العرض ولكن استوحى النموذج الخاص بها من تلك المسارح التي بنيت لغرض ثقافي، أو لأجل البلاط، أو لصالح المدينة. وهنا نجد أن الفضاء المسرحي هو المكان الخاص لأجل العروض وليس مكان العروض. إن التخطيط وبناء فضاء مسرحي هو في تحقيقه والمقصود في المشروع شيء طويل المدى ويتمركز على الخبرات السابقة والتخطيط المستقبلي للمكان المسرحي، ولكن يؤسس بالأحرى على شكل وفكرة شكل الفضاء المسرحي؛ وهذا عبارة عن نهاية الثقافة المسرحية وليس مجرد نتيجة الممارسات المسرحية التي كانت تحدث في المسرح من وقت لآخر. ومن ثم فإن تاريخ الفضاء المسرحي لا يرتبط مع تاريخ العروض المسرحية.

وفي الفترة بين القرنين السادس عشر والسابع عشر في أوروبا، كانت العروض تقدم في مسارح الأكاديميات ومسارح البلاط والنبلاء وأيضاً في المسارح العامة وذلك بالإضافة إلى أماكن تقديم العروض (المسرح الموضوع في فضاء ما). إنها قصة أوروبية كان أول تعريف لها في إيطاليا. وهنا في أوائل القرن السادس عشر والسابع عشر كانت التقاليد الأكثر انتشاراً (ليست الوحيدة وليست منفصلة) تلك الخاصة بتجهيز وتعريف المكان المسرحي والمشهد تدعم من خلال الفرق العاملة في المعمار - والسينوغرافيا وخاصة في مقاطعات توسكانا وإيميليا وفينيتو.

إن تراث تقنية المشهد في توسكانا تظهر عظمتها في العبقرية والميكنة (تنظيم أماكن المشاهد المفتوحة للتحويل وللروعة)، ويجد هذا التراث تماسكه في إعداد

الفضاءات المسرحية فى بلاط عائلة ميديتشى Medici (وبطرق مختلفة لأكاديمية سيينا Siena) وهى فضاءات فى أماكن مغلقة كما كان الوضع فى صالونات القرن السادس عشر فى فسارى Vasari ، أو أخرى فى الهواء الطلق كما سنرى ذلك فى حديقة بوبولى Boboli، وقد تم تصميمها على فكرة -شكل للمسرح الدائرى أو على وضع الجمهور فى دائرة يتم تجهيز المسرح يشبه "عجائب" الوسائط مثل السحب والظهورات التى تملأ حجم الفضاء المسرحى. وتطور العلاقة بين الصالة وخشبة المسرح من خلال تفاعل الأشكال التمثيلية (مثل الباليه) والتى تبحث عن علاقة مع الجمهور من خلال البعد المخالف للحياة اليومية (المجاز، والاحتفال)؛ ولكن أيضاً يحدث هذا فى انفصال المشهد وكأنه مكان للعجائب وللوهم.

وفى فلورنسا سنة ١٦٦٠ ويعرض La camerata de Bardi بدأت تُعرف الميلودراما، وهو العرض الموسيقى الفئائى، وبدأت النظرة لهذا النوع الذى سيصبح فيما بعد العرض "المهم"، والذى قياساً به ستعرف المسارح (المباني المسرحية) قيمتها. "المعلم العظيم" فى توسكانا هو البونتالينتى، الذى يعمل سينوغرافياً ومعد الأجهزة ومعمارى أيضاً، حيث قام عام ١٥٨٥ بالتجهيز المسرحى لصالة ديلى أوفيتزى Sale degli Uffizi وبذلك حقق عالم مختلف، مطلق ومصطنع، من الخدع المسرحية والفنون الآلية؛ كان المبنى كلاسيكى، والمدرجات على شكل حرف U وكان للأمير مكان فى الوسط فى مواجهة خشبة المسرح؛ ولكنه كان مسرحاً مبهجاً ومليناً بالمفاجئات ، مجهزاً لتنفيذ عجائب المشهد.

وهي تاريخ المسرح يتخذ مسرح فارنيزي في بارما مكان الصدارة والأهمية، والذي أبدعه ج.ب. اليوتي G.B.Aleotti. في ١٦١٨-١٦١٩ (وافتتح بعد ذلك بعشر سنوات). وكان إليوتي الذي بنى في فيرارا Ferrara عام ١٦٠٦ مسرح الإينتربيدي Interpidi (والذي تحطم بعد ذلك بسبعين عاماً)، قد بنى مسرح فارنيزي في صالة بيلوتا Pilotta. وهو مسرح يتميز بوجود مدرج على شكل U والذي إليه يتم النزول من خشبة المسرح يحيط به درجات مرتفعة عن مكان الأوركسترا؛ وهو مصمم على الطريقة الكلاسيكية "القديمة" ولكن تعريف الفضاء في الداخل، غير محدد سوى من بعض المناطق الأخرى مثل مكان المشاهدة، ويرجع ذلك إلى الفلق الأفقى وذلك بواسطة لوچين موضوعين فوق الدرجات ثم يوجد في الجزء العلوى من الحوائط إفريسات محيطة بها من كل جانب (فقدت حالياً) والتي كانت تمثل رسم اللوح، وهو رسم يمثل الجمهور وهو يشاهد العرض. وهو فراغ ضخم الأبعاد، بإطار الخشبة فتحتة اثنا عشر متراً، وخشبة المسرح مجهزة بالآلات من أعلى، لتغيير الستائر بسرعة، ومحاطة بإطار اثنى على جانبيه قوساً نصر .

ونقطة هامة أيضاً للعودة إليها تاريخياً هو بناء المسارح المدفوع بملحقاتها والتي هي عبارة عن مخازن المشاهد أو بناء المسارح على أساس منطق المشروع (المقاول) بالنسبة للموقع ولعدد الجمهور، وهي علاقة مختلفة بين المبانى والمشاهد والمشاهدين. وأول مسرح جمهورى (وذلك بعد محاولات جزئية مسبقة) في إيطاليا، موجود في فينيسيا، هو مسرح سان كاسيان S.Cassian والذي بنى سنة ١٦٢٧ (وكان موجوداً بالفعل منذ عام ١٥٨٠ كحجرة للكوميديين) وقد أجره

بينيديو فرارى وأداره "لأسباب اجتماعية". والهيكل المسرحى عبارة عن مدرج ولوجات فى مستوى مرتفع. وفى فينتسيا أيضاً عام ١٦٣٩ بنى مسرح القديسين يوحنا ويولس SS.Giovanni e Paolo، والذي ربما كان مصمماً على هيئة لوجات مثل مسرحى سان سالقادر وسان موزى.

وقد بدأ فى إيطاليا بناء العديد من المباني المسرحية بداية من القرن السابع عشر وتطور هذا يصل بنا إلى نموذج المسرح الباروكى: صالة على شكل حرف U أو طويلة، مساحة مشهد عميقة ومجهزة، فضاء غير محدد بعوائق ولكن ببعض المناطق الأخرى وصولاً إلى الصالة المصممة على هيئة الواج .

وتوجد أيضاً مسارح بها مدرجات ويكون (مثل مسرح فارينيزى Farnese مع وضع الإفرسك فى الاعتبار)، ومثل المسرح الذى بناه ج. هيجارانى لبلاط مودينا (١٦٤٩)، أو مسرح أوبيتزي Obizzi (١٦٦٠) أو مسرح لى انتروناتى gli Intronati فى سبيينا (أحد المسارح المرممة والتي لها صالة مجهزة بيلكون بناها بيرونى عام ١٥٦٠، ورممها فونتانا عام ١٦٧٠ وذلك بتصميم على شكل U ثم أعيد تصميمها سنة ١٧٥٠ بواسطة بوزى S.Posi ثم ١٧٥٢ بواسطة جاللى بيبينا) ولكن النموذج السائد هو نموذج الألواج، والذي عرفه أكيندا A.Chenda فى مسرح صالة بولونيا Sala li Bologna (١٦٣٦)، وهناك نموذج الألواج المدرجة (بدأ مع سيجيتزي Sighizzi فى مسرح فورماليارى فى بولونيا، ١٦٤١) وتوجد حفرة للموسيقيين فى الفضاء المسرحى الموجود أمام خشبة المسرح (ف- تاكا Tacca فى مسرح Immoboli فى فلورنسا، ١٦٥١-١٦٥٧، ثم مسرح البيرجولا

رسم رؤيته لخشبة المسرح منطلقاً من خرائط القصور التي يحاول تصميمها(مثل التصميم الخاص بمرض Bachidi سنة ١٥٢١)

ولقد أشير إلى بالديسارى بيروتزى بأنه "الشخص الذى فتح الطريق"، الفنان المؤسس لتصميم خشبة المسرح والمنظور الخاص بالمدينة، وهو بالفعل معروف فى تراث عصر النهضة (فاسارى وساليريو) بأنه رسام-مهندس، معد، والمشهد المنظورى هو عنصر للتجهيز الاحتفالى، المشاهد تمتد لتصل إلى الصالة، والمسرح هو مكان الجمهور الذى يواجه فى شكل نصف دائرى الفضاء المسرحى. ومن خلال وثائق چينجا وبيروتزى Genga- Peruzzi (كما هو مكتوب فى تقاريرهما) ظهرت نواة عملية وإيديولوجية حول المسرح القديم والمشهد ذى المنظور المدينى ، وتلك النواة ربطت بين برامانتى، چينجا، بيروتزى، سانجاللو، ورافاييلو. وقد واجهت هذه المجموعة بتأغم واتحاد (تجريب ابداعى) مشكلة الفضاء المسرحى كصورة ثقافية فى المدينة، من خلال القيمة الإيديولوجية والرمزية للمبنى المسرحى، وذلك فى إطار أبحاث عن فيتروفيو بذلك المجاز الخاص بالسينوغرافيا ذات المنظور المدينى.

إن تاريخ المسرح فى عصر النهضة هو تعريف شكل ما ، والمبور من مكان العروض إلى المسرح، من الفضاءات الخاصة بالتمثيل إلى الفضاء المسرحى، الخاص الدال أولاً من خلال استخدامه؛ إنه نقطة الوصول إلى توترات معقدة مختلفة المعانى للتجريب وللبحث. إن المبنى المسرحى موجود كأثر فى المدينة، كموضع ثقافى، حتى قبل أن يتم تحديد استخدامه؛ فلم يكن حتى منتصف القرن

المادس عشر هو مكان تقديم المسرحيات الدرامية، ولم تكن خشبة المسرح هي المكان الذى تتحرك فوقه الشخصيات . إن المكان وخشبة المسرح عنصران أدخلتا بطريقة مستقلة، حيث إنهما يندرجان تحت إطار أكثر اتساعاً للحدث الاحتفالى؛ فالمسألة والخشبة "يمثلان" معاً أجمالى الاحتفالية . وبين فضاء العرض والفضاء المسرحى توجد فكرة المسرح، مع عدم وجود الصورة المحددة للشكل وضرورة توزيع الأدوار . وفيما يتعلق بالجزء الخارجى للمبنى فإن المبنى - المسرح متصل بالمشروع العام للمدينة المثالية؛ وهناك اتصال فى واقع الأمر- ولكن ليس من حيث المبدأ- بين المبنى المسرحى والفضاءات المخصصة لتقديم العروض كما يظهر ذلك فى الشكل الأسطوانى لمسرح هيتروفيو وفى الفضاء المستطيل للصالات والردهات (الذى تم إصلاحه ليصبح على شكل U للمتفرجين)، ولكن الشيء الثابت- أكثر الايديولوجيات أهمية- هو أن فكرة المسرح لاتفرض العلاقة بين خارج المسرح وداخله. ولقد لوحظ أنه حتى ميادين عصر النهضة عبارة عن مساحة داخلية وذلك بوجود واجهات المباني المحيطة به كعوائق تحيط به؛ وغالباً ما يصف لنا المعاصرون الفضاء التمثيلى، حتى ذلك المقام وحيداً بداخل مبنى (على سبيل المثال مسرح الكامبيدوليو سنة ١٥١٣) وكأنه شكل داخلى. وباعتباره "داخلياً" فإن الفضاء المسرحى له إشكالياته وتجربيه المتسع والمختلف؛ فهو يعتبر "آلة" تعمل ولها دلالتها الخاصة، فى مجملها وبكل عناصرها، ليس بالضرورة اعتماداً على كونها مليئة بالمعرض والأدوار، ليس باعتبارها مكاناً سلبياً يصل إليه المرء فقط ليشاهد، ولكنه وسط يتميز بمن يشارك فيه، بمن بداخله. ذلك أن تنظيم الفضاءات وصورها المسرح وخشبة المسرح والأجهزة المدنية وتنظيم المسألة والمشهد تفرض جوهرياً وحدة النوايا والتجريب. فكرة

المسرح وفضاؤه في عصر النهضة الإيطالية تعد وظيفة ثقافية مبنية وموجودة على أساس تخطيط إيديولوجي ولم تكن قد تحولت بعد إلى تقديم العروض المسرحية.

ومن هنا ظهر فضاء مسرحي نستطيع من خلال تاريخه المركب أن نقرأ بعض "النتائج"؛ نموذج خشبة المسرح والمسرح في أبحاث سيرليو؛ صالة البلاط لقاساري؛ المسرح الأكاديمي، مسرح الأولمبيكو في فيتشينزا؛ مسرح البلاط الخاص، مسرح سابونيتا، جميعها محطات نهائية للتأملات، خبرات وتطبيقات على مسرح عصر النهضة، ولكنها أيضاً عناصر مرشدة (نقاط يمكن العودة إليها) لدراسة مسرح القرن السادس عشر ولتعريف المسرح الإيطالي .

والكتاب الثاني من الأبحاث الخاصة بالعمارة لسيباستيانو سيرليو Sebastiano Serlio، وهو يحتوي على الجزء المتعلق بالمسرح (عن المنظور والمسرح والإضاءة) نشر في باريس عام ١٥٤٥ وأُطبع عدة مرات وترجم إلى عدة لغات. وخريطة المسرح عبارة عن نصف دائرة موضوعة داخل مستطيل وموضوعة في مواجهة خشبة المسرح، وخشبة المسرح ذات مستوى مائل فوقها توضع الستائر والخلفيات ويستكمل ليصل إلى الكواليس والمستوى الأفقي الذي يصل إلى واجهة المقصورة. إن برواز خشبة المسرح في المشهد الكوميدي يبرز للخارج فوق قاعدة على جانبيها درجتا السلم المؤدية بطريقة منفصلة للأوركسترا؛ بينما في العروض التراجيدية نجد قاعدتين بارزتين في الجانبين كلاهما ينتهي بدرجة سلم تؤدي إلى مركز الأوركسترا. يكون العرض الكوميدي

عبارة عن ساحة ذات مبان برجوازية (قوطية؛ على اليمين يقع منزل القوادة)؛ بينما في العرض التراجيدي يكون الميدان مليئاً بالأثار به مبان كلاسيكية، يفتحها قوس النصر؛ العرض الساخر، وهو ثالث العروض التي أصبحت مع ساليرو عروضاً كلاسيكية، يجسد الغابة. وتكون الستائر مبنية بزاوية منفرجة مع واجهة أمامية، وأخرى جانبية؛ ويكون للمشاهد عمق كبير. وفي المشاهد الثلاث يكون هناك البلكون وإطار الستار، واجهة الخشبة وارتفاعها، نصف دائرة للمتفرجين، وسائل المنظور ومركز الانطلاق المركزي، حتى إشارات الإضاءة الخاصة بإحياء المشاهد؛ كل هذا سيصبح تقليداً.

حقق الفاساري الذي عمل كمساعد لباستيانو داسنجاللو Bastiano, da Sangallo في الفترة بين ١٥٣٦ و١٥٣٩ وكان مساعده في الفترة بين ١٥٦٥ و١٥٩٦ البونتالينتي Buontatenti بعد عام ١٥٤١ تحول الصالون في القرن السادس عشر في قصر السينيوريا Palazzo dell'assignoria في فلورنسا إلى "حجرة إخراج" لتقديم العروض. وفي الفترة بين ١٥٤٧ و ١٥٦٩، وفي أكثر من مشروع أقام خشبة مسرح والتي جود بالتدريج هيكلها وذلك بإبراز الإطار المسرحي ، وأضاف له صالة خلفية للموسيقيين والممثلين. وكانت هناك الدرجات الخاصة بجلوس الجمهور على امتداد الجانبين (للسيدات، أما الرجال فكانوا يجلسون على مقاعد موضوعة في المنتصف) وفي منتصف قاعة المسرح توجد مقصورة الأمير.

وفي عام ١٥٦٥ أضاف الستار، وفي ١٥٦٩ أضاف نظام خمس مناشير دائرية ذات قاعدة مستطيلة لتغيير المشهد؛ وفي عام ١٥٦٥ أيضاً كان المسرح الموجود

إعادة لاستخدام المسرح العتيق بهياكل مؤقتة خشبية. وتم استعادة صالة البلاط كما سبق وصفها بطرق أكثر نظاماً بواسطة بونتالينتى عام ١٥٨٦ وذلك لمسرح الميديتشيو Teatro Mediceo.

وقد بدأ البالاديو Palladio عام ١٥٨٠ فى بناء المسرح الأوليمبى فى فيتشينزا، والذي أراداه أعضاء الأكاديمية الأوليمبية واستكمل العمل بعد وفاته سكاموتزى Scamozzi، وتم افتتاحه عام ١٥٨٥. ويتميز واع عن الثقافة الأكاديمية كانت هناك الرغبة فى استعادة المسرح القديم (تعاون بالاديو مع دانيلى باريارو فى نسخة فيتروفيو). إن الصرح العظيم المعمارى يجمع بين قوس النصر، وبين الأبواب الثلاثة والمنحنيين فى الجانبين اللذين فيهما يفتح بابان أخران؛ وخلف الأبواب الخمسة تتطور المناظير البنائية مقدمة "مشهد المدينة" (بها أرفف صغيرة للأضواء). وأمام الحائط المعمارى الثرى توجد مقدمة المسرح، وفى المقدمة النصف دائرة المدرجة الخاصة بالمتفرجين والمعلقة من أعلى بمجموعة أعمدة كلاسيكية تحمل زخارف وتمائيل. والسقف مقسم إلى منطقتين، الأولى فوق مقدمة المسرح والثانية فوق المدرج. إنه فضاء يمثل قرن من التأمل النظرى- العملى فى المسرح القديم.

وقد أراد هذا المسرح من أجل وضع المدينة فيزياسيانو جونزاجا Vincenzo Gonzaga، وقد وضع فكرته فيتشينزو سكاموتزى Scamozzi عام ١٥٨٨، وفى عام ١٨٩٠ بدأ التنفيذ، بنى المسرح فى مبنى مستقل، ولم تكن المساحة المستطيلة كبيرة (حوالى ٢٧ متراً فى ١٢) ولكنه اشتهر

وأصبح قيمًا بفضل ديكوراته المصنوعة من الأفرسك. وكان لخشبة المسرح منظور ثابت. كان الجمهور يجلس في نصف دائرة من خمس درجات خشبية في مدرجات مائلة، وذلك بالإضافة إلى مقصورة تقع في المنتصف للأمير والسيدات. كانت أرضية الصالة تميل قليلاً في اتجاه مختلف لميل أرضية خشبة المسرح. وفي هذا التصميم ينصهر تراث صالة البلاط الفلورنسى مع ذلك الخاص بالمسرح القديم مثل مسرح الاولمبيو في فينشينزا .

ومنذ منتصف القرن السادس عشر تم تعريف الفضاء المصطنع للمسرح، وهو مكان محدد مسبقاً من خلال التمييزات والرؤى المكنة للعالم، وذلك مع كونه معرفاً شكلياً بالصالة وخشبة المسرح، ونمط تقاوى يمثل في اللحظة الأخيرة ويصبح صورة مؤسسة للفضاء.

٣- بين القرنين السادس عشر والسابع عشر في أوروبا

إذا قمنا الآن وبعد عرض مورفولوجيا المسرح الايطالى وبعد التطورات المتعددة لأصوله في إيطاليا عصر النهضة وهي التطورات التي تميز "ضرورة" المكان المسرحي الفضاء والمشهد، تتبع التطورات حتى نتأكد من النمط الخاص بما هو مسرح في ثقافتنا . وسنعمل ذلك واضعين في الاعتبار الوظيفة، المجازية والتاريخية، التي تنظم حوارنا؛ فالمسارح الفردية مختلفة، لكل منها تاريخه وأسباب وجوده والعروض التي سكتته بطريقة خاصة؛ ونوعية الفضاء المسرحي تحدد مناسبات تلك العروض وتعظم أفكار طرق التنفيذ .

إن العروض تُقدم في كل مكان، وذلك في مختلف صالات العرض، مجهزة بما هو ضروري لتقديم العرض ولكن استوحيت النموذج الخاص بها من تلك المسارح التي بنيت لفرض ثقافي، أو لأجل البلاط، أو لصالح المدينة. وهنا نجد أن الفضاء المسرحي هو المكان الخاص لأجل العروض وليس مكان العروض. إن تخطيط وبناء فضاء مسرحي هو في تحقيقه والمقصود في المشروع شيء طويل المدى ويتمركز على الخبرات السابقة والتخطيط المستقبلي للمكان المسرحي، ولكن يؤسس بالأحرى على شكل وفكرة شكل الفضاء المسرحي؛ وهذا عبارة عن نهاية الثقافة المسرحية وليس مجرد نتيجة الممارسات المسرحية التي كانت تحدث في المسرح من وقت لآخر. ومن ثم فإن تاريخ الفضاء المسرحي لا يرتبط مع تاريخ العروض المسرحية.

وفي الفترة بين القرنين السادس عشر والسابع عشر في أوروبا، كانت العروض تقدم في مسارح الأكاديميات ومسارح البلاط والنبلاء وأيضاً في المسارح العامة وذلك بالإضافة إلى أماكن تقديم العروض (المسرح الموضوع في فضاء ما). إنها قصة أوروبية كان أول تعريف لها في إيطاليا. وهنا في أوائل القرن السادس عشر والسابع عشر كانت التقاليد الأكثر انتشاراً (ليست الوحيدة وليست منفصلة) تلك الخاصة بتجهيز وتعريف المكان المسرحي والمشهد تُدعم من خلال الفرق العاملة في المعمار - والسينوغرافيا وخاصة في مقاطعات توسكانا وإيميليا وفينيتو.

إن تراث تقنية المشهد في توسكانا تظهر عظمتها في العبقريّة والميكنة (تنظيم أماكن المشاهد المفتوحة للتحويل وللروعة)، ويعد هذا التراث تماسكه في إعداد

الفضاءات المسرحية فى بلاط عائلة ميديتشى Medici (ويطرق مختلفة لأكاديمية سيينا Siena) وهى فضاءات فى أماكن مغلقة كما كان الوضع فى صالونات القرن السادس عشر فى فاسارى Vasari، أو أخرى فى الهواء الطلق كما سنرى ذلك فى حديقة بوبولى Boboli، وقد تم تصميمها على فكرة -شكل للمسرح الدائرى أو على وضع الجمهور فى دائرة ينما يتم تجهيز المسرح يشبه "عجائب" الوسائط مثل المسحب والظهورات التى تملأ حجم الفضاء المسرحى. وتطور العلاقة بين الصالة وخشبة المسرح من خلال تفاعل الأشكال التمثيلية (مثل الباليه) والتى تبحث عن علاقة مع الجمهور من خلال البعد المخالف للحياة اليومية (المجاز، والاحتفال)؛ ولكن أيضاً يحدث هذا فى انفصال المشهد وكأنه مكان للعجائب وللوهم.

وفى فلورنسا سنة ١٦٦٠ ويعرض La camerata de Bardi بدأت تُعرف الميلودراما، وهو المرض الموسيقى الفئاضى، وبدأت النظرة لهذا النوع الذى سيصبح فيما بعد المرض "المهم"، والذى قياساً به ستعرف المسارح (المباني المسرحية) قيمتها. "المعلم العظيم" فى توسكانا هو البونتالينتى، والذى يعمل سينوغرافياً ومعد الأجهزة ومعمارى أيضاً، حيث قام عام ١٥٨٥ بالتجهيز المسرحى لصالة ديلى أوفيتزى Sale degli Uffizi وبذلك حقق عالم مختلف، مطلق ومصطنع، من الخدع المسرحية والفنون الآلية؛ كان المبني كلاسيكى، والمدرجات على شكل حرف U وكان للأمير مكان فى الوسط فى مواجهة خشبة المسرح؛ ولكنه كان مسرحاً مبهجاً ومليناً بالمفاجئات، مجهزاً لتنفيذ عجائب المشهد.

وفى تاريخ المسرح يتخذ مسرح فارنيزى فى بارما مكان الصدارة والأهمية،
والذى أبدعه ج.ب. اليوتى G.B.Aleotti. فى ١٦١٨-١٦١٩ (وافتح بعد ذلك
بمئثر سنوات). وكان إليوتى الذى بنى فى فيرارا Ferrara عام ١٦٠٦ مسرح
الإنتربيدى Interpidi (والذى تحطم بعد ذلك بسبعين عاماً)، قد بنى مسرح
فارنيزى فى صالة بيلوتا Pilotta. وهو مسرح يتميز بوجود مدرج على شكل U
والذى إليه يتم النزول من خشبة المسرح يحيط به درجات مرتفعة عن مكان
الأوركسترا؛ وهو مصمم على الطريقة الكلاسيكية "القديمة" ولكن تعريف
الفضاء فى الداخل، غير محدد سوى من بعض المناطق الأخرى مثل مكان
المشاهدة، ويرجع ذلك إلى الفلق الأفقى وذلك بواسطة لوچين موضوعين فوق
الدرجات ثم يوجد فى الجزء العلوى من الحوائط إفرسكات محيطة بها من كل
جانب (فقدت حالياً) والتي كانت تمثل رسم اللوح، وهو رسم يمثل الجمهور وهو
يشاهد العرض. وهو فراغ ضخم الابعاد، بإطار الخشبة فتحته اثنا عشر متراً،
وخشبة المسرح مجهزة بالآلات من أعلى، لتغيير الستائر بسرعة، ومحاطة بإطار
اثرى على جانبيه قوساً نصر .

ونقطة هامة أيضاً للعودة إليها تاريخياً هو بناء المسارح المدفوع بملحقاتها
والتي هى عبارة عن مخازن المشاهد أو بناء المسارح على أساس منطق المشروع
(المقاول) بالنسبة للموقع ولعددالجمهور، وهى علاقة مختلفة بين المبنى
والمشاهد والمشاهدين. وأول مسرح جمهورى (وذلك بعد محاولات جزئية مسبقة)
فى إيطاليا، موجود فى فينيسيا، هو مسرح سان كاسيان S.Cassian والذى بنى
سنة ١٦٢٧ (وكان موجوداً بالفعل منذ عام ١٥٨٠ كحجرة للكوميديين) وقد أجره

بنيدينو فرارى وأداره لأسباب اجتماعية. والهيكل المسرحى عبارة عن مدرج ولوجات فى مستوى مرتفع. وفى فينتسيا أيضاً عام ١٦٢٩ بنى مسرح القديسين يوحنا ويولس SS.Giovanni e Paolo، والذي ربما كان مصمماً على هيئة لوجات مثل مسرحى سان سالفادور وسان موزى.

وقد بدأ فى إيطاليا بناء العديد من المباني المسرحية بداية من القرن السابع عشر وتطور هذا يصل بنا إلى نموذج المسرح الباروكى: صالة على شكل حرف U أو طويلة، مساحة مشهد عميقة ومجهزة، فضاء غير محدد بحوائط ولكن ببعض المناطق الأخرى وصولاً إلى الصالة المصممة على هيئة الأواج .

وتوجد أيضاً مسارح بها مدرجات ويكون (مثل مسرح فارينيزى Farnese مع وضع الإفرسك فى الاعتبار)، ومثل المسرح الذى بناه ج.هيجارانى لبلاط مودينا (١٦٤٩)، أو مسرح أوبيتسى Obizzi (١٦٦٠) أو مسرح لى انتروناتى gli Intronati فى سيينا (أحد المسارح المرممة والتي لها صالة مجهزة ببلكون بناها بيرونى عام ١٥٦٠، ورممها فونتانا عام ١٦٧٠ وذلك بتصميم على شكل U ثم أعيد تصميمها سنة ١٧٥٠ بواسطة بوزى S.Posi ثم ١٧٥٢ بواسطة جاللى بيبينا) ولكن النموذج السائد هو نموذج الأواج، والذي عرفه أ.كيندا A.Chenda فى مسرح صالة بولونيا Sala li Bologna (١٦٣٦)، وهناك نموذج الأواج المدرجة (بدأ مع سيجيتزى Sighizzi فى مسرح فورماليارى فى بولونيا، ١٦٤١) وتوجد حفرة للموسيقيين فى الفضاء المسرحى الموجود أمام خشبة المسرح (ف- تاكا Tacca فى مسرح Immoboli فى فلورنسا، ١٦٥١-١٦٥٧، ثم مسرح البيرجولا

Teatro della Pergola)، ثم أعيدت حفرة الأوركسترا المدرجة بواسطة فونتانا في مسرح توردينونا Torolinona الجديد في روما ١٦٧١.

وتوجد أيضاً مسارح في جنوة (فالكوني، ١٦٥٦) في فانو (توريللي، ١٦٧٧)، في فينيسيا وميزارا، بولونيا وفلورنسا، بيسيينا وروما... وتصميم المسارح على شكل حرف L وليس فقط ولكن أيضاً على شكل حدوة الحصان وشكل الجرس وعلى شكل القطع الهندسي الناقص، والمسارح أعمال معماريين أو معماريين سينوغرافيين، وغالباً ما يكون البناء بواسطة فرق أو مشاريع تتفاعل معاً.

وتاريخ بناء المسارح في إيطاليا تاريخ مترابط وممقد يمتد بحويية طيلة القرن الثامن عشر؛ ولكن الشيء الذي يهمنا أن نبرزه هو أنه في حوالى عام ١٦٤٠ تم تعريف المسرح الإيطالى بأنه فضاء من العلاقات، داخلى ومطلق، مكان يولد ويؤسس الشكل العقلى للمسرح. وهو شكل عقلى Forma mentis ليس إيطاليا بل أوروبى، ليس فقط بسبب الانتشار المهيمن ولكن أيضاً لأن ذلك الشكل قادر على أن يحتوى كل المسارح المختلفة في أوروبا.

في إنجلترا، وبدءاً من عام ١٥٧٦ بنيت مسارح جماهيرية وهى مسارح الثياتر Theater، مسرح الكورتان Curtain ومسرح هورتين Fortune ومسرح الجلوب Globe، ومسرح هوب Hope؛ وذلك بالإضافة إلى المسارح الخاصة مثل مسرح سان بولز St. Paul's، ومسرح بلاك فريرز Black friars ووايت فريرز Whitefriars أو الصالة التى بناها انيجو جونز Inigo Jones عام ١٦٣٦.

والتصميم متعدد الزوايا، ولكن أيضًا مستطيل (مثل مسرح الفورتين Fortune أو مسرح الصالة). وفيما عدا المسارح "على الطراز الإيطالي" لا توجد سينوغرافيا ذات منظور إيهامي. وحول استخدام هذه المساحات المسرحية (وحول جدلية مكان الخشبة) سنتحدث في الفصل الثالث؛ ولكن هنا يهمنا التحدث عنها فقط من حيث صلتها بالمسرح الباروكي الأوروبي؛ والمرتبطة إذن بتلك الثقافة الإيحائية والتي منها ينحدر "المسرح الإيطالي" كمنطوق للمسرح. وهو مفهوم يتردد كثيرًا، بدءًا من وصف الرحالة المعاصرين وذلك أن نموذج المسرح الشعبي على الطراز الإليزابيثي هو "على شكل المسرح الروماني" (وهي ليست مشكلة "أصل" تاريخي ولكنها مشكلة ضمير ثقافي) وهو "أسطوانة" المسرح الذي به أكثر من لوحي مخصص للمتفرجين وواجهة المسرح خلف الممثلين معمارية، ذات مستويين مزخرفين. والمسرح الشعبي الإليزابيثي في الواقع مكون من مبنين معماريين مستقلين، متجاورين ولكن غير متحدين؛ صالة المسرح المغطاة للمتفرجين على الطراز القديم؛ و"بيت" المشهد، بقطائنها وكأنه شكل مسطح موضوع بداخل صالة المسرح وموضوع فوق قوس دائرة. وبين صالة المسرح واللوح وواجهة الخشبة المعمارية فإن فضاء المسرح على الطراز الإليزابيثي ليس غريبًا على الثقافة المسرحية لعصر النهضة ولديه تعريفه "الكلاسيكي"؛ أصبح الوضع هو المختلف سواء في داخل المبنى أو من حيث عدم التوحيد بين الشكل وفضاء المسرح والمشهد، لذلك يكون استخدام الفضاء أيضًا مختلف وليس فقط المشاهد ونظام العلاقات الذي يدعم منطقة العمل للممثلين.

والوضع فى إسبانيا لا يختلف كثيراً، حيث افتتح أول مسرح جماهيرى فى مدريد عام ١٥٧٩، وتلاه آخر فى عام ١٥٨٢ وهما مسرحى كورال دى لأكروز Corral de la Cruz وكورال ديل برينشيبي Corral del Principe ، والكورال أيضاً، يتأسس على عادات وطرق محددة ولكن له هيئة فضائية معينة بعناصر لا تتعارض مع تركيبة المسرح الإيطالى؛ فهو فضاء مستطيل ينتهى بخشبة المسرح وبه رواق يدور حول الحوائط وفى نهاية خشبة المسرح يوجد حائط به باب ويوجد دور علوى، وكل منهما يستخدم كأماكن خاصة بالمشهد. وتوجد فى إسبانيا صالات "على الطريقة الإيطالية"، مثل مسرح البوين ريتيرو Buen Ritiro والذى بناه كوزيمو لوتى عام ١٦٢٢.

والتصميم الفيتروفيانى معترف به فى سكولرج بأمستردام Schouburg عام ١٦٢٨. فالقاعة على شكل نصف بيضاوى بها خشبة مسرح عريضة تقع فى الجزء البيضاوى؛ وحولها تمتد مجموعة من الألواح وعلى خشبة المسرح نجد أن الواجهة مصنوعة بشكل معمارى وبها ثلاثة أبواب، الباب الأوسط منها مرتفع على هيئة برج، وهناك لوحات مرسومة خلف الأبواب تشير إلى مكان الحدث.

تلك الإشارات والمؤسسة على الانتشار الأوروبى للنهضة، ترغب فى الحدث على التفكير أن الفضاء المسرحى قد نشأ على أساس الثقافة المشتركة التى تميزت فى خلال قرن من الزمان، القرن السادس عشر؛ والثقافات المسرحية أيضاً، مثل تلك الإنجليزية والإسبانية والهولندية (ثقافة البلدان المنخفضة) ، لديها فى الفترة بين القرنين السادس عشر والسابع عشر فضاء مسرحى لايموق

التأكيد الثقافى للمسرح الإيطالى، والجولات الأوروبية لمتلى القرن السابع عشر (ولمسمى السينوغرافيا) تؤكد تشابه جذرى بين الفضاء المسرحى فى أوروبا، وذلك بغض النظر عن الاختلافات الواضحة.

وفى فرنسا نجد أن العلاقات مع إيطاليا تتخذ شكلاً أكثر مباشرة وأكثر تحديداً، فالفضاء المسرحى فى فرنسا عرف بصالات ضيقة وطويلة، وأحياناً تكون لها ممر جانبي (مثل مسارح Théâtre du Marais, Hotel de Bourgogne والPalais cardinal؛ والمشهد- وكما يتضح ذلك من مذكرات لورون مالو Laurent Mahelot، والتي كتبها فى الفترة بين ١٦٣٢ و ١٦٧٨- بالرغم من معرفته للتأثير الإيطالى مازال من ناحية التركيب مشهداً متزامناً. وفى الفضاءات المسرحية من هذا النوع يعمل ليس فقط ممثلو كورنيلى أو راسين Corneille, Racine ولكن أيضاً ممثلو موليير Moliere والكوميديون الإيطاليون المستقرون فى باريس، وهذا يمد واقعاً منتشرًا فى عدة مدن فرنسية. فقط فى منتصف القرن السابع عشر سيبدأ المكان المسرحى فى فرض نفسه بالمعنى الحديث، ستشكل الصلة مع إيطاليا عضوية تطور فى القرن الثامن عشر النموذج الفرنسى للمسرح على الطريقة الإيطالية (وأهم معطى هو الاتجاه نحو توسيع حجم الصالة وخشبة المسرح وتقسيم القاعة- كما سنرى).

وفى عام ١٦٤١ عمل ريشيليو Richellieu على بناء المسرح الذى سيطلق عليه اسم Palais Cardinal على نمط المسرح الرياضى الإيطالى، وهو المسرح المناسب للحفلات والمروض الضخمة- وهو القرن الذى عمل فيه فى فرنسا ليس فقط

ممثلو الكوميديا ديل آرتى ولكن أيضاً بيرنينى وتوريللى؛ وفى عام ١٦٤٥ اوضع توريللى Torelli اسامياً للآلية المسرحية فى مسرح Petit Bourbon، وبنى ج هيجارانى G Vigarani (١٦٦٠-١٦٦٢) صالة الآلات الشهيرة فى تويلرى Tuileries، وذلك بخشبة مسرح عميقة ودرجات على شكل نصف دائرة، وصالة ضيقة وطويلة والتي سرعات ما أهملت بسبب ضخمتها الزائدة وسوء الرؤية فيها. وفى عام ١٦٧٢ بنى كارلو هيجارنى مسرح Palais Royale بتصميم على شكل حرف U المفتوح .

وكما هو واضح ، فلكى نتحدث عن انتشار المسرح على الطريقة الإيطالية فى القرنين السابع عشر والثامن عشر يلزم التحدث عن الانتشار المادى للمثلى المسرح الإيطالى.

٤- نظريات الفضاء المسرحى وممارسات السينوغرافيا

يبدو أن تاريخ الفضاء المسرحى يجب أن يكون تاريخ المباني والمروض ، ومصممى السينوغرافيا. ولكن يمكن أن نقوم (وقد قمنا بذلك بالفعل) بتفصيل الشكل، كما يمكننا أيضاً أن نقوم بمررد تاريخ الممثلين وتاريخ التمثيل، ويمكننا أيضاً التفكير فى تاريخ مادى للفضاء المسرحى (فضاء المشهد) تاريخ الأشخاص وطرق تحقيقه .

إن بناء مبنى مسرحى لا يعرف بتخطيط فنان، فهو يمكن أن يكون مجرد مقالة بسيطة، علاقة مباشرة بين متعهد ومعمارى؛ ومن المحتمل أن يكون هذا

ما حدث في النصف الثاني من القرن السادس عشر في حالة مسرح مابيونيتا Sabbioneta أو في القرن السابع عشر في مسرح الكاردينال اوتوبوني Ottoboni في روما؛ وبطرق مختلفة، في حالة مسرح الفورتونا Fortuna الذي بناه توريلي في فانو، والمقاولة الخاصة أو مقاولة البلاط، وسلطة المسئول عن البناء، تحدد العلاقة بين تخطيط المشروع وطريقة تنفيذه حيث تظهر الوساطة بين الإمكانات الخاصة بالإمداد والتجهيز والإمكانات الاقتصادية الخاصة بالقيادة وبالزمن ، ولكن غالباً تكون العلاقة أكثر تعقيداً؛ إنه توجد عملية تقود إلى تأسيس مقاولة تمثل طلبات ومتطلبات، توجد تفضيلات محددة يجب احترامها؛ وكانت توجد مسابقات يتقدم إليها أكثر من مهندس معماري بمشاريعهم؛ ولجنة تقرر على أساس دوافع مختلفة (وهذا حدث كثيراً ، على سبيل المثال في مسرح فينيتشي Fenice، ومشاريع أسيلفا A.Selva، وف موريلى F.Noreui وج. بيستوكي G.Pistocchi)، والمشاريع يمكن أن تكون (وغالباً ماتكون) معدلة، أحياناً بتدخلات سابقة أو لاحقة لمهندس معماري آخر، وتخطيط المشروع لا يتعلق فقط بشكل المسرح، كما كان يقال، بالجانب (الشكلي والمادى)؛ فقد كان المهندس المعماري المسرحي مخترع وتقني، يجيب على مقاولة متعددة الأغراض، ويحقق ذلك عن طريق منفذين.

وفي بداية للمسرح على الطريقة الإيطالية كان المهندسون المعماريون متخصصون في المعدات في السينوغرافيا ؛ واستمرت هذه الصلة طويلاً . فالمصطلح " معماري مسرحي " (انظر الكلمة في موسوعة المروض Enciclopedia dello Spettacolo لبوهو ليدو E. Paroledo) كان يشير لمدة

طويلة ، حتى في منتصف القرن الثامن عشر ، " السينوغرافى أو الأفضل أن نقول مصمم المشاهد وفقط في نهاية القرن الثامن عشر وُجد تعريف "مخترع المشاهد" ثم في منتصف القرن التاسع عشر " السينوغرافى " . ولكن العقود الخاصة ببناء المسارح ليست موضوع تأريخى متشابه ؛ فهي عبارة عن أعمال علماء ومعماريين ، أعمال هندسية وسينوغرافية ، بعضها تخصص جزء منه للمسرح والبعض الآخر مخصصة للمسرح ، بدءاً من الأعمال النقدية لفيثروفيو Vitruvio إلى سيرليو Serlio ومن ساباتيلى Sabbatini إلى فورتنبخ Furtenbach ، ومن فيلاندر Philander إلى ديبرويل Dubreil ولكنه موضوع يحتوى أيضاً ملامح عن المنظور مثل عمل متخصص الرياضيات ج. بوربون ديل مونتى G. Bourbon del Monte عام ١٦٦٠ ، أو مقالات لرسامين مثل تلك الخاصة بترويلى Troili عام ١٦٧٢ أوديل بوتزو del Pozzo عام ١٦٩٢ . وهناك أيضاً أبحاث متخصصة عن المسرح (أبحاث ساباتيلى ١٦٢٧ ، أو كاريني موتا Carini Motta ١٦٧٦) ثم أبحاث فرديناندو بيبينا Ferdinando Bibiena ١٧١١ ، ١٧٣٢ ، أو مشروع مسرح لآرنالدى Arnaldi عام ١٧٦٢ أو وصف الأورسينى ١٧٨٥ ، ولكن جيفارا Juvarra المعمارى السينوغرافى كتب ، ولكن ليس عن المسرح ، وميليزيا Milizia ، الذى لم يبن شئ كتب عن المسرح (كانت الطبعة الأخيرة سنة ١٧٩٤) وهناك مواد متعلقة بالمسارح المبنية ، ولكن هناك أيضاً إشارات ملموسة في كتاب الجاروتى Algarotti والتى لا تخص المعمار المسرحى ، وتوجد وثائق " ختامية " مثل تلك الخاصة بيات Patte أو بلانديراني ، وتوجد أيضاً كتابات " موجهة " مثل تلك الخاصة بـ " ب . جونزاجا B. Gonzaga . وكانوبى Canoppi ؛ وكتابات " تاريخية " مثل تلك التى لفيراريو Ferrario أو

مجموعة من تصميمات المسارح مثل مجموعات ديومون Dumant والقائمة طويلة جداً، لكن هناك تأمل حول الفضاء المسرحي مصدره ليس فقط المتخصصين ولا ينبع فقط من داخل المسرح ، ولا يتم سوى من خلال كتابات منظمة مثل الأبحاث. والأبحاث لا تدور فقط حول شكل المسرح ولكن أيضاً حول التاريخ والتقنيات للمبنى والمنظور الهندسي؛ إنه تأمل نشط شكلي ومادى، يصل بين أكثر من مستوى تناهسى متنوع.

وهكذا، ونظراً لأن السينوغرافى قد استبدل كثيراً بالمعماري، يقدم نفسه أخيراً بشكل أكثر استقلالاً. إنه مخترع فضاء المشهد، ولكن عمله لا يمكن إنجازه دون وجود معاونين وعماله والأمر لا يتعلق فقط بالعمال ولكن أيضاً بمامل الماكينات (التقنى) و برسام المشاهد (وغالباً مايكونوا بعد ذلك فى نفس شهرة السينوغرافى)، ثم بعد ذلك أيضاً يأتى دور عمال الديكور، والمدهبين، وصناع الورق المقوى والجير وعمال الإضاءة وهكذا ... وصولاً إلى المتخصصين فى الأزياء . وفى عام ١٧٧١ هناك "حديث" لليوناردو بارينى حول الأزياء المسرحية. إذن فالفضاء المسرحي يتطلب مجموعة عمل، فرق عمل، ويطلبها دائماً بتوحده فى ذخيرة نموذجية تحدث وتتفاعل فى أماكن التمثيل.

وهذا أيضاً ملمح أساسى لاستقرار نموذج "المسرح على الطريقة الإيطالية" فالمعماريين والمخترعين (ومعهم صناع الآلات والرسامين إنخ) كانت لديهم- وخاصة مع تأكيدات المسارح العامة- تقنيات عظيمة ولابد أن ماكان يدعم تقلاتهم المتكررة هو إمكانية العثور على تركيبات أو بنية أساسية مسرحية متشابهة أو

مختلفة؛ ومن الطبيعى أن المشاريع كانت تميل إلى الانتباه للمتطلبات التقنية المطابقة للمواصفات، وهكذا كون أيضاً الممارين والسينوغرافيون (مثل الممثلين) وسط تنظيمه هو أساس الوحدة الجوهرية لشكل "المسرح الإيطالى" وذلك بعيداً عن الاختلافات فى الأسلوب وفى الثقافة، (تلك الدراسة اقترحها م. فيالى فيريرو M. Viale Ferrero، فى كتابه النقدى المكون من خمسة أجزاء فى تاريخ الأوبرا الإيطالية، E.D.T، تورينو، ١٩٨٨، والذي يتضمن أيضاً تقانات "عائلات" السينوغرافيا).

ويلزم أن نبداً بذكر برنينى Berinini والحالة "العالية" للثقافة الرومانية، والذي كان من السهل فى بلاطها أن نجد الممثلين يترددون عليه من أماكن كثيرة. والتوريللى Torelli (١٦٠٨-١٦٧٨) كان يعرف كيف يقوم بالدعاية الجيدة لنفسه كساحر كبير وعن "سر" المجلة الكبيرة (الآلة الرافعة المركزية لنقل المشهد فوراً)، منظماً دعاية مطبوعة لمشاهد، وذهب توريللى إلى فينيسيا عام ١٦٤١، ويابريس عام ١٦٤٥ وفانو عام ١٦٦١ (وهناك صمم مسرح الفورتونا Teatro della Fortuna).

إن الأسرة المريقة القادمة من فينيسيا لماورو عملت للمسارح العامة فى فينيسيا؛ ولكن فرانچيسكو كان فى موناكو (كمساعد لسانتورينى) فى عام ١٦٦٢ ومع جاسبارى فى تورينو عام ١٦٧٢. وكان بيترو ودومينيكو فى تورينو عام ١٦٨٨-١٦٨٩، ودومينيكو فى بياتشينزا عام ١٦٦٩ ومع جاسبارى Gaspare وبيترو Pietro فى بارما عام ١٦٩٠. وفى ميلانو نجد جيرو لامو عام ١٦٩٢ روموالدو

Romualdo عام ١٦٩٨، وذهب دومينيكو وجارسبارى إلى موناكو عام ١٦٨٦،
واليساندرو عام ١٦٩٨، وذهب إلى روما، تورينو، فينيسيا، دريسدا.

وعمل چوهانى بورناتشينى Giovanni Burnacini (١٦١٠-١٦٥٥) فى
فينيسيا، وبدءاً من عام ١٦٥١ فى النمسا، وهناك اخترع مشاهد ساحرة ونفذه
الابن (لودوفيكو أنطونيو) (١٦٣٦-١٧٠٧)، جاسبارى هيجاراني Gaspare
Vigarani (١٥٩٨-١٦٦١) عمل فى إيميليا ومانتوها ومنذ عام ١٦٥٩ فى باريس
(حيث بنى صالة الآلات La Salle des machines)؛ وفى باريس عمل ابن كارلو،
والذى صنع المشاهد لموليير-لولى. وفرانشيسكو سانتورى ذهب بعد فينيسيا إلى
موناكو عام ١٦٦٢، وعمل الكندا Chende فى إيميليا.

السلالة الأخرى الطويلة هى سلالة جالى بيبينا Galli Bibena. وضع
فرديناندو منظور الزاوية سنة ١٦٨٧ فى بياتشينزا وفى عام ١٦٩٠ ذهب إلى
بارما (مع جاسبارى وبيترو ماورو). وذهب مع أخيه فرانشيسكو عام ١٦٩٩ إلى
تورينو (فقط للمشاريع التى ترك تنفيذها لبيترواباتى) ثم ذهب إلى كابرى ،
مودينا، ريجو، ميلانو، لودى، مانتوها، تورينو، فينيسيا، چينوها، روما، نابولى؛
عام ١٧٠٨ ذهب إلى بارشلونا ومنذ عام ١٧١١ انتقل إلى فيينا . وفى فيينا مع
فرانشيسكو فرديناندو نجد أشاء جوزيبي: إليساندرو، أنطونيو، جوزيبي مع الابن
كارلو انياتزو يعمل فى بيروت Bayreuth ومع الابن فرديناندو أنطونيو فى
دريسدا ، وعمل أليساندرو مع أخيه چوهانى ماريا فى مانهيم وعمل جوزيبي
وكارلوانياتزو فى برلين. وبالإضافة إلى ذلك: كارلو انيازو عمل من أجل البلاط

فى لورينا اسبانيا، السويد وروسيا ثم لعائلة الباربوني فى نابولى، بعد چوفانى ماريا؛ وعمل چوفانى كارلو ابن فرانشيسكو فى البرتقال. وعمل چوزيى للمسرح العامة فى تورينو وبولونيا وفينيسيا؛ وبنى فرانشيسكو الفيلهرمونىكا فى فيرونا، وبنى انطونيو الكومونالى فى بولونيا، والشينتيڤيكو (المبنى العلمى) فى مانتوفا، ومسرح الكافالييرى فى باڤيا.

والجاليارى أيضاً أسرة، وذلك مع الأخوة برناردينو (١٧٠٤-١٧٩٤)، وفابريزيو (١٦٧٦-١٧٣٦) ومع أبناء الأخير چوفانى وچوزيينو.

واسماء السينوغرافيين تكون - كما هو واضح - قائمة أطول بكثير؛ وهذا المؤشر يجب أن يكون كافياً ليظهر أسس انتشار المشهد على الطريقة الإيطالية والجولات الضخمة - فى الفترة بين القرنين السابع عشر والثامن عشر - للفنانين وللنماذج، أى للمتطلبات المشتركة للفضاء المسرحى. إن استقرار الذخيرة والإدارة، المسرحية من قبل - ليس فقط، مقاولى المهنة- ولكن أيضاً من قبل وجود المؤسسات، يثبت النماذج السينوغرافية ويطور مخازن المشاهد والسينوغرافيين.

وبالفعل ارتبطت عائلة جاليارى بوضوح بميلانو وتورينو، مثلما ارتبطت عائلة الديجيني بنابولى؛ وفى القرن التاسع عشر ارتبط السينوغرافى أكثر بالمسرح وأصبح عمله هو تصميم المشاهد "أول مرة" ثم تؤخذ هذه المشاهد وينفذها آخرون فى عروض المسارح المختلفة، وجوهر استقلالية فن السينوغرافيا أعلنه بحسم بييرو جونزاجا فى بداية القرن التاسع عشر؛ وفى منتصف القرن سيصبح

المؤلف هو المتدخل بإشارات عن شكل ومعنى السينوغرافيا، وذلك كما يتضح من الأمثلة "العالمية" والمختلفة في مواضعها في المشهد لفاجنر ولشيردى.

وللمهندس المعماري دور أكثر تعقيداً من مجرد دوره في بناء المسرح المعروف به، وهكذا على سبيل المثال نجد أن كوزيموموريللى ليس فقط هو صاحب المشروع ولكنه أيضاً بنى مسرح إيمولا (والذى يجب التمييز بين تصميمه على شكل القطع الناقص، وأيضاً لأن خشبة المسرح تتكامل كوحدة بنائية معه).

وقد تدخل موريللى عام ١٧٦٩-١٧٧١ في مسرح ماتشسيرتا؛ وعام ١٧٧٢-١٧٧٥ بنى مسرح لافينيتشى في أوزيمو، وفي عام ١٧٧٣-١٧٧٤ مسرح فورلى، وعام ١٧٧٩-١٧٨٢ مسرح إيمولا، وعام ١٧٧٠ قدم مشاريع لمسرح نوفارا، وفي عام ١٧٨٠ قدم تصميمات للمسرح الأكويلا في فيرمو، وعام ١٧٨٥ كان مستشار المسرح فيرتشيللى؛ وعام ١٧٩٠ اشترك في مسابقة لمسرح لافينيتشى في فينتسيا، وتدخل في بناء المسرحين توردنونا Tordinona في روما، وتعاون مع أنطونيو فوسكى في بناء مسرح بلدية فيرارا؛ وعام ١٧٩٢، وبالاشتراك مع فم تشارافونى بنى مسرح الكونكورديا في چيسى وفي عام ١٧٩٣ مع فيلينيلى جورچى صمم المشروع الذى لم ينفذ لمواجهة مسرح التوردنونا.

عنصر آخر يجب وضعه في الحسبان هو مكان الانتظار، التخيل المتعلق بفضاء المسرح وفضاء المشهد، وأيضاً كيفية بنائه وانتشاره في المسارح الموجودة وفي المشاهد وخاصة لكونها معروفة من خلال نشر التصميمات والمشروعات، المطبوعات والسينوغرافيا.

فقد قام المعماريون والرسامون منذ القرن السادس عشر بجمع كتب التصميمات والمشاريع التي كونت ثراء "ورث العمل" (مثل تلك الخاصة بعائلة سانجاللو، أو تقارير بيروتي- سيرليو)؛ والأمر واضح ، لتعريف علم نماذج المسرح والمشهد ، قام سيرليو بطباعة كتبه بصور للمسرح والمشهد الثلاثة. ولكن في القرن السابع عشر بالفعل بدأ طباعة المشهد، وكان لهذا وظيفته في مسارح البلاط والمسارح الأكاديمية، لأنها كانت رغبة المتعهد للاحتفال بالحدث، ولكن كان هذا شيء يسبب الخسارة في المسارح العامة حيث كان يشكل بالنسبة لها مصروفات أكثر ويعوق استخدام المشاهد نفسها في أكثر من عمل مسرحي.

ولكن اشتهر توريللي بطباعة المشاهد في أول القرن السابع عشر؛ وهكذا فعل جوزيبي بيبيانا في القرن الثامن عشر، وذلك بنشره ستة أجزاء جمع فيها مجموعة من الرسومات المعمارية والمنظورات الهندسية. وفي بداية القرن التاسع عشر تضاعفت المنشورات الخاصة بالمشاهد (نذكر أن السينوغرافى كان يخترع المشاهد فقط للعرض الأول)؛ وفي ميلانو قامت دار النشر سوزينو بنشر "أهم الأحداث التذكارية على" مسرح لاسكالا عام ١٨١٦، في ملفات، وفي الفترة بين ١٨٢٠، ١٨٣٠ طبع ووزع النحات ستوكي المشاهد المسرحية المصنوعة في ميلانو بأسعار "مخفضة".

وبالوعى بتلك التركيبة التاريخية وبيعهما المادى أيضاً سنعرض باختصار الطرق التي بها نظم الفضاء المشهدي. فصالة القرن السادس عشر والمصممة

على شكل U والصالة المدرجة، تواجه خشبة مسرح موضوع عليها المشهد بصفين من الستار على الجانبين وخلفية مبنية و/أو مرسومة. والتأمل والممارسة مركزة في المنظور، وتغيير المشهد ويمكن مناقشتها بالرجوع إلى التصميم الفيلسوفاني للمشاهد المحيطة والمشهد الدوكتيليس Ductilis بالستار المجرور وذلك مع اليوتى وجونز ، أوفيلندر وديويرويل. والصالة على الطراز الباروكى مدرجة، بها ألواح والبلكون والتي كانت دائماً هي "تزايد" (وحدث ذلك بشكل منتظم خاصة منذ النصف الثاني من القرن السابع عشر).

وتعد مسارح فينتسيا مؤثر يمكن العودة إليه ونموذجه هو مسرح جريمانى فى سان جوفانى كريزوستمو، والذي افتتح عام ١٦٧٨ بمشهد لجاسبارى، بيتروددنيكو ماورو. ويذكرنا البرنينى بأجهزته أو "بمسرحه داخل المسرح" بالتركيب والخيال الموحى والذي ظهر فى ذلك القرن. إن التغيير والمفاجأة يتم البحث عنهما من خلال تضاعف عدد الستار المسرحى، والمؤثرات ؛ فالتوريلى لم يخترع فقط "المجلة الضخمة" ، المحرك المركزى، ولكنه جرب الـ "منظار المعظم" المركزى والذي من خلال فتحه فى عمق المنظور يمد فتح منظور بعيد المدى، واستخدم أيضاً "المشهد المسقوف".

وفى منتصف القرن السابع عشر استخدمت الستائر المسطحة الجانبية، والسينوغرافيا على الطراز الباروكى تفضل وتميل نحو فى الجانب المعمارى؛ وذلك لأنه بسبب تضاعف عدد الستائر تصبح الخشبة عميقة، وتكون المشاهد

مبنية على خشبة المسرح نفسها وتمثل منظور ممتد إلى ما لا نهاية، والتغيير يتم عن طريق سناثر مسطحة تتحرك على عريات يدوية ومجرى ولتحريك الآلات توجد الحبال الغليظة و الجاذبات والأوزان المضادة، والمساحات الجانبية وذلك لفضاء يستخدم بأكمله بدءاً من خشبة المسرح (مكان العرض) إلى السقف. وهنا نجد فريق عمل يتضمن مبدع المشاهد، ومنفذ (واحد أو أكثر) الرسومات، مهندس أو أكثر، وخبير آلات أو أكثر، وعماله وحرفيون. والسينوغرافيا تتحدد ليس كوظيفة مساعدة للدراما ولكن يصل بها الأمر لتبنى عملاً درامياً حقيقياً خاصاً بها، وذلك ارتباطاً بثقافة الزمن وبالمروض التي تتطلب مفاجأة، حركة، ومؤثرات.

ومع حلول القرن الثامن عشر نظمت السينوغرافيا على أساس منطق النظام الانتاجي؛ تم تبسيط المشاهد و"المؤثرات" وانخفض العدد؛ وتحددت نماذج متكررة، وتحدد الفريق القائم على المشروع والمنفذين المختصين بإعداد المشاهد. تبعا للرؤية من خلال الزوايا لفريدرياند ويبيينا، فالفضاء المخلوق بالصورة السينوغرافية لم يعد يفلق في عالم "الداخلي والمطلق" للصالة المسرحية، ولكنه اتسع متجهاً للخارج (ولهذا السبب أيضاً أصبحت الصالة ومعهما المشهد كمجالين متلازمين ولكن ليسا متحدين). يتم التجريب في مباني الصالة ويحرك إطار المشهد. بنيت الورش للسينوغرافيا حيث يبدأ الإعداد للمشاهد، وزاد عدد المجالات المتخصصة، وتطور "السقف" للمشاهد الفنية، وتحركات الستائر بأشكال مضادة في أسفل خشبة المسرح. وفي القرن التاسع عشر تسبب استخدام الستار بين الفصول في جعل التغيير الفوري للمشاهد أقل أهمية، وتطورت التقنيات والقضاءات لتقل

زمن الإعداد للمشاهد فوق خشبة المسرح بين فصل وآخر، والمشاهد الأساسية أصبحت "مشاهد - إطار"، قللت استخدام الكواليس وزاد عدد الخلفيات، وتأكد وجود المشاهد "ذات الحواجز"، ليست بكواليس، ولكن بثلاثة حوائط محمولة . وأصبح "السقف" أكثر إعدادًا وأصبح بالإمكان تطويره حتى يحتوى مشهد مجهز لمبنى) بالفعل ليحل محل المشهد ولتغييره، أما الإضاءة بالجاز ثم بالكهرباء فقد غيرت العلاقة بين المشهد والصالة، وطرق تقديم العرض؛ والآن الأضواء والنجفة المركزية، مثل الستار والبلكون؛ أصبحت نموذجًا للمسرح على الطريقة الإيطالية.

والمنظمة "الصناعية" التي حاولنا أن نشير إليها اسيااسة فى الهيمنة الثقافية للمسرح على الطريقة الإيطالية. وبمبدأً عن الصور الشمرية والأساليب، فإن طريقة عمل المسرح جوهرية فى طريقة وجود المسرح على الطريقة الإيطالية؛ وتؤسس نموذجًا للفضاء المسرحى وللمشهد المثالى.

٥- قاعدة وانتصار النموذج

إن المباني المسرحية هى مبان مؤسسية فى الماضى (فالمروض موجودة ومعها أفكار وثقافة المسرح) لتكون فى المستقبل العروض الممكنة؛ فهى صنعت لتستمر، لتقاوم الزمن. والشئ الذى يصدمننا أكثر إذا نظرنا لتاريخ المسارح فى أوروبا فى القرنين الثامن عشر والتامع عشر هو كم المسارح التى تم تدميرها كلية أو جزئيًا ليعاد بناؤها .

لقد ذكرنا بالفعل أن الحريق ينتمى عضوياً للعمر الافتراضى للمسارح (الثلثم العظيم الذى دفع مقابل رؤية الأدوات الخشبية والاستعداد لتغيير الديكور حيث إن كل هذا مصدر خطر). ولكن الحرائق لا تكفى لتفسر إعادة البناء؛ يجب الاعتراف أيضاً بضرورة- رغبة فى الحصول على أماكن مسرحية تناسب أكثر فكرة المسرح، وأن يتم عرض العمل الدال فى البناء وافتتاح المسارح باستمرار. إن تقديم العروض هو من وجهة نظر الحضارة - بناء المسارح أيضاً .

ويكتب ستيفانو ارتيباجا لإيطاليا (ساذكر جزء من الطبعة الثانية من ثورات المسرح الموسيقى ...، فينيسيا، ١٧٨٥، ص٢٢١):

"فى كل مدينة صغيرة، وفى كل قرية صغيرة، يوجد مسرح. إما فى دولة البابا فقط يوجد أكثر من أربعين مسرحاً ...؛ وفى عام ١٨٧٢ يحصى روزمينى ٩٤٠ مسرحاً فى ٦٩٩ مقاطعة، ومسرح الشويرج فى امستردام، بنى عام ١٦٣٨ ثم أعيد بناؤه عام ١٦٦٤ ومرة أخرى عام ١٧٧٤؛ وأوبرا فيينا التى بنيت عام ١٦٦٧ أعيد بناؤها عام ١٧٠٤ ثم مرة أخرى عام ١٧٤٧؛ والدريرى لين، الذى بناه س رين C.Wren عام ١٧٦٧ أعاد بناؤه الأخوة آدامز Adams عام ١٧٧٥. إنها مجرد أمثلة لإجراء عادى ومنتشر فى ذلك الوقت. وفى باريس، أثناء الثورة تضاعف عدد المسارح، فلقد خفضها نابليون إلى ثمانية- ثم أصبحت حوالى عشرين فى منتصف القرن التاسع عشر".

وفى عام ١٨٧٢ فى فرنسا كان يوجد ثلثمائة وثمانية وأربعون مسرحاً لشعب يبلغ عدده ستة وثلاثون مليوناً تقريباً، وفى ألمانيا لحوالى واحد وأربعين مليوناً

من السكان، كان هناك مائة وأربعة وتسعون مسرحاً، وهناك أيضاً المسارح الكبيرة فى قصور أوروبا الوسطى (فبالإضافة إلى النمسا، وللمسارح الروسية والبولندية والاسكتدنافية، كان هناك مسرح برلين- أكبر المسارح. والذي يعود لعام ١٧٤١- ومسارح ديروث، منهيم، دريسدا)؛ ومسرح موناكو (بناه ف.دوكوفيينى) ومسارح ليون، ميتزومونيليه، والمسرح الأثرى فى بوردو (١٧٧٣-١٧٨٠، لفيكتورلويس، الذى بنى لوتياتر فرنسيه Le Théâtre Français عام ١٧٨٧ فى باريس ثم مسرح المنوعات Théâtre des Variétés عام ١٧٩٠ ثم مسرح الفنون Théâtre des Arts عام ١٧٩٢). وكثيراً مانجد معماريين إيطاليين أو معماريين يدرسون المسرح الإيطالى مثل سوفلو الذى درس مسرح ليون عام ١٧٥٢.

وتعد مطبوعات Parallèle des Plans des Plus belles salles de spectacles d'Italie et de France, G.P.Martin Dumo (بين ١٧٦٠ و١٧٧٧) غاية فى الأهمية (وأعاد طباعتها حالياً فى نيويورك بـ Blom B. فى عام ١٩٦٨).

والإلحاح على بناء المسارح أصبح أكثر تقنية وأكثر إيديولوجية: أصبح الاهتمام أكبر بمشكلات الصوت فى مسرح تنازلت فيه المروض التى تعتمد على الآلات والابهار (على الأقل من حيث القيم) عن دورها للمروض التى تعتمد على المواطنين، والممثلين والمطربين؛ وهكذا احتفل الفضاء المسرحى بوظيفته الاجتماعية الخاصة بأن اتسع الفضاء الخاص بالخدمات، بالدرجات، بالصالة والردهات تضمنت أفكار المشاريع فضاءات مسرحية لمجتمعات مختلفة وأصبح أكثر شيوعاً النقد ضد وضع مكان خشبة المسرح رغبة فى عودة إلى فضاء تخيلى للجمهور كما فى المسرح اليونانى.

ومن هذا المنطلق يعترف التاريخ بوجود تقليد للنموذج الأصلي في مسرح توردينونا في روما ، والذي اعتنى به كارلو فوتانا عام ١٦٧١ تقريباً؛ وفي هذا المسرح نجد التصميم بيضاوى يحتوى بداخله على فضاء المشهد فتكون له وظيفة غير تقنية (لاتجيب على مشكلات الرؤية والسمع) ولكنها وظيفة ايديولوجية، كشكل يجعل الفضاء المسرحى مطلقاً؛ مسرح يمجّد في "الخلفية" التي تفتح على الرؤية الواقعية للتفكيرى Tevere.

وهو نوع من التوتر التخطيطى تليه تحسينات وظيفية بفضل G.Theodoli في مسرح أرجنطينا في روما عام ١٧٢٢، والذي اسسه على محيط الصالة الذي يلمس واجهة الخشبة ولكنه يفتح من الوسط على هيئة حدوة الحصان؛ وهو مسرح متسع، به ستة انظمة للبلكون، وقناة محفورة أسفل قاعة المسرح وملئمة بالمياه ونفذت بهذه الطريقة لتجنب عيوب السمع .

ومسرح سان كارلو الأول في ميلانو والذي بناه جوفانى ميدرانو عام ١٧٣٧، يركز على دائرة (أو الأفضل أن نقول إن التصميم "على شكل مضرب كرة" ذو اتساع غير عادى)؛ والشكل الدائرى يستدعى أيضاً مسرح القصر في كازتا مسرح غير مألوف بناه عام ١٧٥١-١٧٥٨ لويجى فاڤيتلى والذي كان سابقاً بالحلول التي انتشرت بعد ذلك في فرنسا وألمانيا، وذلك بالعمدة الضخمة التي تحيط "بطريقة كلاسيكية" بالبلكون غير المقسم. وفريد من نوعه أيضاً مسرح الفرسان المتحدين Cavalieri Associati في إيمولا، بناه كوزيمو

موريللى عام ١٧٨٠ (دمره حريق عام ١٧٩٢ ولم يمد بناؤه)؛ فهو يتخطى التراث المعتاد تابعاً للتماذج الفرنسية؛ وبصفة خاصة تلك التى لشارل-نيكولا كوشينى، التى انتشرت عام ١٧٦٥ (كان كوشين مرتبطاً بسوفلو، الذى صمم مسرح ليون عام ١٧٥٣، وكان قريباً من مشاريع "الثورية" لليدو Ladoux)؛ وكان مسرح إيمولا ذا سطح بيضاوى، دون إطار معمارى للمشهد، وبه خشبة مسرح مقسمة إلى ثلاثة مناطق، أحدهما وسطى، أكثرهم إعداداً، وجانبان أكثر بساطة. والموريللى نفسه يشير إلى المعنى "التنويرى" للمشروع حتى فى إمكانية خفض الخشبة لتصبح فى مستوى الصالة ليتمكن الحصول على "صالة موحدة ملكية على نمط الكولوسيو" وذلك بإغلاق الأبواب الثلاثة للخشبة بثلاثة ستائر وهناك مسارح أخرى شهيرة بوظيفتها الاجتماعية المسرحية أكثر من حلولها الخاصة بالفضاء وهى : مسرح لاهينيتشى Le Fenice فى فينتسيا (ج . سيفا ، ١٧٩٠ - ١٧٩٢)، لا سكاللا Le Scala فى ميلانو (ج. بيير مارينى ، ١٧٧٨ والذى نشرت عام ١٧٨٩ الخرائط الخاصة به بوصفها الدقيق) ؛ وبالتدرج وتعديلات فى الصالة اتسع هذا الأخير من حيث خشبة المسرح عام ١٨١٤ بواسطة الكانونيكا (الذى بنى فى ميلانو فى الفترة بين ١٨٠٢ ، ١٨١٦ مسارح كاركانو ، ارينا ، وري ، وفياندو ثم مسرح چيرولامو Carcano , Arena , Re , Fiando, Gerolomo) .

وكان سيلفا Selva الذى درس العمارة على يد الأخوة آدمز فى لندن ، وفى باريس، ودرس مسرح الأرجنتين فى روما Argentina ، ومسرح الكومونالى Comunale فى بولونيا ، ومسرح الريجو Regio فى تورينو قد نفذ مشروعات لبلدية تريستى وهما مسرحا فيلتري Fetre وادريا Adria. ولكن المسرح الذى

تتمتع به الثقافة نموذجاً كان مسرح ريجو Regio الذي بناه بنيديتو الفييري Benedetto Alfieri في تورينو عام ١٧٤٠. وكان المشروع في البداية مشروع فيليبيو جوفارا Filippo Juvarra (الذي نفذ في الفترة بين ١٧٠٨ - ١٧١٢ المسرح الصغير لاستشارية روما) . والريجو ، الذي قلده سوفلو كانت قاعدته على شكل قطعاً ناقصاً (وهما في الواقع دائرتين متداخلتين ولكن التوريين رأوا فيه قطعاً ناقصاً) يقطعه آخر من بداية مقدمة المسرح بنتائج بصرية وسمعية رائعة . ومسرح ريجو عُرف بأن طوله أكثر من عرضه ، وشهرته تعود بشكل كبير للاحتفاء الذي تناول به Pate هذا المسرح في أبحاثه المنتشرة .

إن قوة نمط " المسرح الإيطالي" بالرغم من الاختلافات الملحوظة في المسارح المحددة على المدار الزمني للمصور الثلاثة، يكمن بشكل كبير في مئات المسارح الكبيرة والصغيرة والتي في مجملها- في أوروبا- تعرف ثقافياً ذلك "الشكل" الذي به افتتحنا هذا الفصل. وعن هذا يمكن الوصول إلى مسارات ثقافية متعددة، إذا نظرنا إلى التراث الثقافي لإيميليا على سبيل المثال. وهنا نجد هذا التراث بالنظر إلى مسارح بيبينا Bibiena، والتي عنها يشير التأريخ إلى مدى جودة التصميم جرسى الشكل والاتصال القوي بين الصالة والخشبة ، والتي قد وضعها بالفعل في مسرح الفيلرمونيكو Filarmonico في فيرونا (فرانشسكو ، ١٧١٥ - ١٧٣١) كمصغر للفصل تبعاً لمتطلبات مافى Maffei ، وعرف بالبلكون في الصفوف الامامية الموضوعة بين عمودين في مسرح بلدية Comunale بولونيا (انطونيو ١٧٥٥ - ١٧٦٣) ومسارح دو كالي Ducale في مونتوفنا (فريدinando ١٧٠٦ والذي دمر) ، وجروس هوفشياتر Grosses Hoftheater في

النمسا (فرنشيسكو ١٧٠٤) ، أوبرا نانسي L'Opera Di Nancy (فرنشيسكو ١٧٠٨) ، والذي اهتم عام ١٧٢٧ عندما انتقلت اسرة لورينا Lorena إلى توسكانا) ، كلها مسارح تمثل بدقة (الصالة المجهزة بالآلات Salles amachines) .
بخشبة مسرح عميقة، عمقها يبلغ ضعف عمق الصالة، وبنى جوزيبي Giuseppe أوبرا بيروث Opera di Beyreuth (١٧٤٥-١٧٤٨) وبنى أنطونيو أيضاً مسرح الكواترو كافالييري أسموتشاتي Quattro Carvalieri Associati فى بافيا (١٧٧١-١٧٧٢)، ولكن الأهم هو جوهر الفضاء الذى يمثل ذاته والموجود فى المسرح العلمى فى مانتوفا Teatro Scientifico ؛ وقد عمل أنطونيو لسنوات عديدة لبلاط اسبورجو Asburgo ولعدة قصور فى أوروبا الوسطى، وعمل مهندسون معماريون، وخبراء آلات، وسينوغرافيون وجميع العمالة المتخرجة من مدرسة ايميليا فى أوروبا، مثل أنطونيو ستوپانى Antonio Stoppani، بيترونيو ماتزونى Petronio Mapzzoni والذين تبعوا ج.س. سيتشيني G.C.Sicinio إلى لشبونة عام ١٧٥٢؛ أو دوناتوستويانى Donato Stoppani الذى صنع الآلات المسرحية لمسرح بناء ف.أديلكرانز F.Adelcrantz فى دروتنينجولم Drottningholm بالقرب من ستكهولم عام ١٧٦٦ .

والمعطيات الثقافية والتنظيمية التى توضحها لنا القاعدة والانتصار لهذا النموذج تقوم أيضاً بتعديله، فهناك انفصال تدريجى بين مهن المعمارى والسينوغرافى ومصمم الآلات، وهو نوع من التخصص تسبب فى شرخ فى الوحدة الشكلية والمادية للفضاء المسرحى؛ فإلى جانب البيبينا، لم يعد السينوغرافيون يعملون بطريقة شمولية للفضاء المسرحى ولكنهم يصممون

المشاهد فقط، ومصمموا الآلات أيضاً أصبح عملهم عبارة عن هندسة متخصصة. هكذا أصبح المسرح بصورة أكبر صرحاً في المدينة (وهنا بدأ طرح مشكلة المبنى من الخارج، وبدأ أرناledi Arnaldi بالفعل يؤكد على أهمية واجهة المبنى) واعترف أكثر في هيكل المسرح بالثقافة الإبداعية للمسرح والتي تبذل فضاءات بديلة من الناحية المثالية والناحية العملية.

وفي فرنسا، منتصف القرن الثامن عشر، أعطى فولتير Voltaire الدفعة لحركة الإصلاح للصالات المسرحية لتكون على النمط الإيطالي؛ وأصبح الفضاء المسرحي هناك احتياج لتمثيل اجتماعي، وأساس لمظمة تخطيطية ولم يحدث هذا فقط في باريس فقد بنى سوفلو المسرح الكبير في ليون Grand Théâtre di lione عام ١٧٥٣ كمينى مستقل، بمدخل فخم وصالونات وسالام مناسبة؛ والصالاة متصلة بعمق خشبة المسرح. والشكل مستوحى من المسرح "على الطريقة الإيطالية"، نموذج مسرح ريجو بتورينو الذي رآه سوفلو أثناء رحلته في إيطاليا؛ ولكن تنظيم الصالاة "فرنسي"، وذلك بالجزء الأمامى المقسم لثلاثة أجزاء خاصة بالأوركسترا، وجزء الباريتار (الجزء الأرضي)، والمدرج.

وفي عام ١٧٨٠ افتتح ف.لويس V. Louis مسرح بورديو الكبير (الذى بدأ العمل فيه ١٧٧٣-١٧٧٤)؛ مدخله فخم ويميل للكلاسيكية، والصالاة متسعة للغاية بتصميم على شكل دائرة مقطوع ريعها، خشبة المسرح عميقة جداً؛ اثنا عشر عموداً تؤكد النظام التذكاري للصالاة ذات القبة، وفي كثافة اطار الخشبية يوجد حفرة مقدمة المسرح. وقد تم استعادة هذا النموذج ولكن بنظام اقل حدة للموايد الضخمة، وذلك بواسطة أجوسيه A.Gosset لمسرح ريمز Reims

(١٧٧٣). وفي عام ١٧٨٧ افتتح جـن-ليدو G.N.Ledoux. مسرح ثوري في بيزونسون، مسرح يحاول هجر الصالة على الطراز الباروكي متجهًا للمسرح اليوناني؛ نصف دائرة متممة بمقدمة مسرح صغيرة (الأوركسترا القديمة) بمرج بدلاً من الحفر الامامية، وهو نمط سيعاد إنتاجه مرة أخرى في أوبرا مارسيليا بواسطة المعمارى برنارد Bernard عام ١٧٨٧ (وذلك بثلاث أنظمة للحفر الامامية وممر). وفي هذين المسرحين نجد أن الكواليس متممة جداً وخشبة المسرح عريضة وعميقة؛ فخشب المسرح في مسرح بوردو عرضها أحد عشر مترًا وعمقها أربعة وعشرون.

وفي باريس ومع انتهاء منع التراخيص عام ١٧٩١ ويمد أمر نابليون الذي يحدد عدد المسارح بثمانية فقط تضاعفت المباني المسرحية ووجدت المؤسسات المسرحية الضخمة الثلاثة مقرًا مناسبًا لها. وقد عرفت فرقة الكوميدي فرانسوا Comédie Française أحداثًا كثيرة؛ وبعد عدة مسارح انتقلت عام ١٧٩٩ إلى المسرح الفرنسي Théâtre Française لشارع ريشيليو Richelieu، عبارة عن صالة بناها فـلـويس V.Louis في الفترة بين ١٧٨٧ و١٧٩٠، وذلك بهيكل حديدي يضخم استعادة تقسيمه الفضاء المسرحي التي اقترحها في مسرح بوردو (رمت الصالة أكثر من مرة: عام ١٨٤٧ رممها سيسيري Ciceri- حتى حريق ١٩٠٠ ثم تم بناؤها من جديد). والكوميدي الإيطالية La Comédie Italienne تأسست بعد أحداث متنوعة، وذلك بالأوبرا كوميك L'Opéra Comique، في عام ١٧٨٣ عملت في مسرح سال فافار Salle Favart، صالة على شكل بيضاوي، على "الطريقة الفرنسية". في الصالة يوجد البارتيير Parterre والمدرج، وبعد ذلك، وبعد كثير من التجول، عادت الفرقة مرة أخرى

عام ١٨٤٠ للمسرح نفسه (واعيد بناء مسرح La Salle بعد حريق عام ١٨٣٨ بواسطة ن لينوار N.Lenoir، ثم تعرض لحريق آخر عام ١٨٨٧ واعيد بناءه بعد ذلك بعشر سنوات تقريباً). وفرقة الأوبرا Opéra، بين تجولات وحرائق، انتقلت من مسرح القصر الملكي Palais Royal (آخر القرن السابع عشر) إلى مسرح صالة الآلات Salles des machines (الذى أعاده سوفلو عام ١٧٩٣)، أو إلى مسرح بور سان مارتان Port sr. Nartin تصميم ن لينوار N.Lenoir (١٧٨١) لتصل الفرقة عام ١٧٩٤ إلى مسرح صال مونتونسييه Salle Montansier في شارع ريشيليو Richelieu، بناء ف لويس V.Louis وبعد جولات وتنقلات أخرى انتقلت عام ١٨٧٥ إلى مقرها الحالي في جارنييه Ganier. وفي عام ١٧٧٠ بنى ج.ا. جابريل G.A.Gabriel مسرح للأوبرا في فرساي Versailles ذو تصميم على شكل قطع هندسي ناقص، بحفرته المقسمة إلى ثلاثة أجزاء على النمط الفرنسي وخشبة مسرح عميقة.

وفي إنجلترا أيضاً، وبعد الانفلاق الذي حدث في الفترة بين ١٦٤٢ و ١٦٦٠ بنيت المسارح على النمط الأوروبي بتأثير فرنسي قوى. وكانت أول صالة بممرات وحفر هي تلك التي بناها جون أوجيلبي John Ogilby في سموك آلي Smock Alley في دوبلين عام ١٦٦٢. وهي نفس الصالة التي أعدها دافيننيت Davenant وج.ويب G.Webb (تلميذ انيجو جونز Inigo Jones) عام ١٦٦١، أما مسرح لينكولنز اين فيلد Lincoln's Inn Field بالرغم من انه استعادة لصالة رياضية، ولكن له صالة وحفرة عميقة مقسمة تقريباً عند منتصف الخشبة وبذلك يخلق مقدمة مسرح عميقة بها ابواب على الجوانب لدخول الممثلين. وهو العنصر المختلف الذي حرك الممثلين للأمام، فهو خلق مشكلات في التخيل

المسبنوغرافى، الذى لا "يفلق" العلاقة بين الصالة - الخشبة فى تعريف للفضاء، ويقترح طرق مختلفة - لتلك العلاقة . بنى كريستوفر ورين Christopher Wren مسرح الدورسيت جاردن Dorset Garden عام ١٦٧١ والدرويرى لين Dury Lane عام ١٦٧٤؛ وتضمن القطع الهندسى الناقص الحفرة والصالة والممرات؛ ويوجد أيضاً جزء المقدمة ومكان الاوركسترا فى مستوى خاص يعلو اطار الخشبة؛ وعمق خشبة المسرح حوالى عشرة امتار، مقسمة من المنتصف، والمسافة بين مقدمة الخشبة وعمق الصالة حوالى أحد عشر متراً. وعرف مسرح درورى لين Drury Lane حرائق وترميمات، ومن بينها تلك التى قام بها الأخوة آدامز Adams عام ١٧٧٥ وب وايت B.Wyatt عام ١٨١٢. وعام ١٧٣٢ بنى الكوفينتن جاردن Covent Carden لريتش J.Rich، ثم مسرح بريستول Bristol عام ١٧٢٠، وعام ١٨١٧ مسرح هاى ماركييت Haymarket وذلك بأبواب المقدمة تفتح على الجانب ، والتى اختفت تقريباً فى منتصف القرن التاسع عشر وذلك فى مواجهة أهمية الوهم فى المشهد .

والتحولات المتتابة- فى مسرح سكوبورج Schouburg فى أمستردام (١٦٦٤و١٧٧٤) تكشف التأثير الإيطالى الفرنسى؛ ففى المقدمة العميقة يوجد تمثالى الكوميديا والتراجيديا . أما خشبة المسرح فمعدة بالآلات بسفءاء، وذلك بكواليس وممرات ليس بها حفر مسرح مبنية بطريقة لا تحتاج إلى أعمدة وتسمح باتساع الصالة إلى أقصى درجة.

ويتفق مع التوجهات الإيديولوجية فى فرنسا والحلول البرجوازية فى هولندا الاستمرارية الطويلة فى النمسا وألمانيا لمسارح البلاط، مع وجود التأثير القوى

والمنتشر للممثلين الإيطاليين. وعام ١٧٤٢ في برلين بنى جورج هون ويلمسروف
Gerrg von Knobelsdirf أكبر مبنى مسرحى مستقل فى أوروبا؛ تصميمه على
شكل بيضاوى، حفر متسمة وخشبة مسرح ملكية، والآت. وقد استكمل مسرح
Residenztheater فى موناكو عام ١٧٥٢ واستكماله كوهييه F.de Cuvillés
بتصميم على شكل U وخشبة مسرح غاية فى العمق؛ وللبينا بنى مسرح بيروث
(١٧٤٨) ومسرح مانهايم (١٧٤١). فقط فى النصف الثانى من القرن الثامن
عشر بنيت مسارح للمواطنين وليس فقط للبلات، مسارح "قومية" فى ليبسيا
Lipsie (١٧٦٦) فى هامبورج (١٧٦٧) فى مانهايم (١٧٧٧). وأيضاً بنى مسرح
Burgtheater فى النمسا عام ١٧٤٢ وبناء سويلييه C.J.Cellier، ومسرح
Hoftheater لويامر Weimer افتتح عام ١٧٨٤ بفرقة جوزيبي بيللومو Giuseppe
Bellomo وإداره جوته Goethe منذ عام ١٧٩١. وعام ١٧٧٥ بنى شونيمان
Schönemann فى برلين مسرح Staatliches Schauspielhaus والذي أعيد
ترميمه أكثر من مرة ، وقام بذلك شنكل عام ١٨٦١ ثم سيمبر
Semper وهما معماريان طوروا التفكير فى الفضاء المسرحى (انظر الفصل
الخامس، ٢) ويمكن أن تكمل قائمة المسارح ونضيف إليها أمريكا الشمالية وأمريكا
الجنوبية، وتلك الهيمنة هى بداية الأزمة، فانتصار النموذج تسبب فى شرخ
القاعدة، فلقد جمدها فى تقليد محافظ، انفصلت المهن وتخصصت، اختلفت
الاشكال ويحثوا عن أشياء مختلفة؛ فلقد اقتحم مسرح القرنين الثامن والتاسع
عشر تجزئيات مدمرة للفضاء المسرحى للمشاهد. توجد ملامح محددة للصالة
على الطراز الباروكى ؛ كما فى النموذج "الفرنسى" الذى يفضل عرض الصالة
وينظمها محتفظاً بالدرجات فى آخر الصالة، أو مثل التطور فى سملك قوس
المشهد الذى يصل لأن يتضمن الحفر التى فى مقدمة المسرح، أو مثل تحديد

واجهة المسرح لتكون كصرح ضخم، أو كما فى التطور الكبير لمناطق الخدمات وصالات الجمهور. وتتمحور الأبحاث حول المشاكل الوظيفية مثل الرؤية والسمع، وتقابل النقد الإيديولوجى للتوىرى والكلاسيكى الجديد. ويتجمد المسرح على الطريقة الإيطالية فى أنواعه معطياً أهمية جوهرية لوظائفه. وسنرى فى الفصل الخامس كيف سيجمع المسرح الجديد بين هذا التصلب وتلك الوظيفية باحثاً فى مكان آخر عن فضائه الخاص.

٦- التراث العظيم

إن النقد التوىرى الكلاسيكى الجديد ليس فقط نظرية أو مجرد مثالية تخطيطية بل هو تعبير عن قلق واستياء تجاه فضاءات مسرحية مشفرة ومعددة مسبقاً؛ فلم تمد الصالة المسرحية على الطراز الباروكى وصالة القرن الثامن عشر تعبر فى القرن التاسع عشر عن نموذج مسرح ولكن تعبر فقط عن تراثها المكرر والمقبول والناجح ومحبذ لدى الجمهور المريض. وهنا تكمن أسباب اقتصادية ولزوجة ثقافية. وكما حدث فى القرن الثامن عشر وكانت المؤسسات المسرحية المدفوعة قد حددت وفضلت عرف النظام الأساسى للمخازن الخاصة بالسينوغرافيا وتقنية المشهد، هكذا حدد وفضل وجود المسارح المبنية بالفعل استخدام تلك الصالات، وعادات الجمهور، ولكن أصبحت أيضاً آفاق رجال المسرح، مقيدة اقتصادياً وإيديولوجياً بالمسارح الموجودة. إلى حد أن المسرح أصبح فى القرن التاسع عشر مجرد عادة منتشرة؛ وفى النصف الثانى من القرن كانوا يتحدثون عن المسرح فى الصالونات، وكان المسرح يعد أكثر الطرق فعالية للشهرة والمجد، كان الذهاب للمسرح هو الحياة الاجتماعية؛ وفى الفترة بين

١٨٨٠ و ١٨٩٠ لاحظ أن نصف مليون من السكان في باريس كانوا يذهبون إلى المسرح أسبوعياً وأكثر من مليون كانوا يذهبون على الأقل مرة كل شهر . ولكن إلى أى مسرح؟ المسرح القرن التاسع عشر ليس هو ذلك الفضاء التريوى الذى دعا إليه التنويريون وخطط له اليماعبة، ولا هو تلك المؤسسة الشعبية والاجتماعية كديمقراطية فهو صرح البرجوازية تأسس على أعمال المقاولات ونظم كمكان اجتماعى فى المدينة. بل وأن المسارح المبنية بها تعديلات فى التصميم سواء فى الإتساع أم من حيث علاقتها المدنية، فهى ليست إذن تعريف خلاق للفضاء المسرحى. ففى إيطاليا- على سبيل المثال- بنى مسرح سان كارلو بنابولى ١٨١٠، المهندس المعمارى أ. نيكولونى (B.Nicoloni)، ومسرح بلدية تريستى (١٨٠١)، نفذه بيرش Persh استكمالاً لمشروع سيلفا (Selva)، ومسرح كارلو فينيتشى فى جنوة Carlo Fenice (١٨٢٧)، مهندس معمارى س. جاراينو C.Barabino الذى كان يجب أن يدخل فيه مشروع كانونيكا Canonica الثقافية)، مسرح ريجو Regio فى بارما (تنفيذ N.Bettoli، ١٩٢١-١٩٢٩) وذلك الأخير مسرح غاية فى الفخامة مثل ذلك الصرح الجميل الأثرى مسرح بلدية ريجو إيميليا Teatro Comunale (المهندس س. كوستا C.Costa، كان الافتتاح عام ١٨٥٢ بعد العديد من الاحداث المتشابكة). ولكن بنيت المسارح فى كل مكان : مسرح الفالى Valle فى روما (مهندس معمارى فالاديه)، مسرح الماسيمو Massimo فى باليرمو (مهندس بازيلى)، مسرح كوستانزى Costanzi فى روما (مهندس سفروندينى Sfrondini)؛ ثم مسرح البلىنى Bellini فى كاتانيا، وبييتروتزىلى Petrozzelli فى بارى والدونيتزيتى Donizetti فى بيرجامو... وفى باريس بنيت الاوبرا كوميك L'Opéra Comique (١٨٢٨-١٨٨٧،

مشاريونييه Charpentier) والتاثير هيمستوريك Théâtre Historique (1847-1862)، مـ دريو Drioux) أو مسرح الشنزيلزيه Champs- Elysées (1912، مـ. الأخوة بيريه Perret). وفي لندن بنى مسرح الكوكت جاردن Covent Garden ثلاث مرات (اعوام 1808، 1847، 1858) وبنى مسرح الدوروى لين Drury Lane الجديد (1812مـ هـولاند H. Holland).

وبدلاً من أن نسرد قائمة طويلة من المسارح يكفى ذكر المسرح الذى عظم واحتفل بالمسرح على الطريقة الايطالية؛ أوبرا باريس L'Opéra di Parigi لشارل جارنييه Charles Garnier؛ ففى عام 1860، فاز جارنييه على 171 شخص شاركوا بالمسابقة لبناء المسرح وبدأ فى هذا العمل العظيم حتى عام 1875؛ وهو مسرح متكامل ورائع، معتنى به فى كل التفاصيل، إنه أنشودة التعظيم لثقافة الفضاء المسرحى عندما كانت مرفوضة ومكروهة.

والسينوغرافيا تجد محورها المؤسسى من ذخيرة المشاهد، فى نوع من تبسيط أنماط القرنين السابع والثامن عشر الذى يتجه نحو بناء أجواء مناسبة للنص، معطياً القدرة الواقعية للمؤثرات الوهمية. وفيما عدا ذلك، فبدءاً من نهاية القرن الثامن عشر تأسس استخدام الستار المسرحى بين كل فصل وآخر و تقادمت ممارسات تغيير المشاهد على مرأى من الجمهور. فنحن بصدد البحث عن شيء "رائع" آخر، سواء فى التجريب البصرى أم فى المسرح الآلى؛ مثلما فعل دى لوثيبرج De Louthebowrg فى إنجلترا، وسيسرى Ciceri فى فرنسا. ليس فقط من خلال فضاءات مسرحية جديدة مثل التى للبانوراما والديوراما، ولكن أيضاً فى العروض الناجحة؛ ففى مسرحى شاتولى Châtelier أو الجييتيه Gaiété فى

باريس) على سبيل المثال تقوقت عروض بحرية ذات مؤثرات واقعية ضخمة للمواصف.

كان جمهور المسرح عديد- ولكن أى مسرح؛ (للبعث عن فضاء جديد أنظر الفصل الخامس). أصبحت السينوغرافيا هى مركز القوة لفضاء المشهد سواء بالنسبة للأماكن الجديدة التكنولوجية أم بالنسبة للثورة الجوهريّة التي سببتها التقنيات الجديدة للإضاءة. فى عام ١٨٢٢ كانت أوبرا باريس مازالت تضاء بالفاز، ثم تلاها عام ١٨٣٠ مسرح ليثيوم Lyceum فى إنجلترا ، ثم أصبح هذا هو الحال فى كل المسارح؛ وبحلول النصف الثانى من القرن التاسع عشر انتشر الضوء الكهربائى، تغيرت الطريقة الخاصة بإبداع الفضاء على المسرح، وفى تغيير الإضاءة هذا أعيد تعريف خشبة المسرح والصالة، وحول العالم "السحرى" لتقنية المشهد ترك بطل مسرحى كتابين غنيين بالمعلومات (Gmoynet, L'envers du théâtre Machinas et décorations , Paris, 1888. Gmoynet, la machirerie théâtrale, Trucs et décors, Paris, 1893.)

والمباني المسرحية، المعروفة جيداً بكونها صروحاً مدنيّة، أصبحت أضخم وأصبحت تحتفل دائماً بأنماط جديدة سمعية وبصرية: صالة ألبرت هول Albert Hall الضخمة جداً فى لندن عام ١٨٦٤، وفى عام ١٨٥٧ أعلنت صالة أكاديمية الموسيقى فى فلاديفيا Academy of Music بأنها أكبر من مسرح لاسكالا Scala، ومن سان كارلو S.Carlo ومن كوفنت جاردن Covent Garden ومن الأوبرا هاوس Opera House فى لندن، ومن مسرح بوسطن Boston. وفى عام ١٨٤٥ افتخر الميترولييتان Metropolitan فى نيويورك بأن لديه أكبر ستار

مسرحى فى العالم؛ وفى عام ١٨٧٩ كان لمسرح مديسون سكوير Madison Square برج خشبة مسرح مصنوع بطريقة يمكنها من خلال السقف إدخال مشهد جاهز الصنع.

إن التأمل حول الفضاء المسرحى يجيب على مشاكل وقلاقل، حيث قام ميليزيا Milizia فى أبحاثه (١٧٧١ و١٧٩٤) بالرغم من مديحه لمسرح الكوفينت جاردن ومسارح فيرساي Versailles وفيرونا وتورينو - بنقد عنيف للمصالات ذات البلكون للعودة إلى اشكال ومعانى المسرح اليونانى- وفى عام ١٧٨٢ أكد بات Pate بحسم أن المسارح يجب أن تبنى لخدمة البصر والسمع، وفى مشاريع بوليه Boullée ولودو Ledou، فى بداية القرن، يجب أن يكون المسرح مبنى فوق قواعد مرتفعة ليكون له وضع مسيطر فى المدينة، ويجب أن يكون شكله الخارجى يعلن عما بداخله؛ ويجب أن يكون دائرى ومدرج. وفى مشروع انطونين Antonini لمسرح فورو بوناپارت Foro Bonaparte فى ميلانو عام ١٨٠٠ كان من المتوقع بناء سلسلة من المباني الضخمة ذات الطابع الكلاسيكى منها، البورصة Borsa والصالة الرياضية Ginnasio والمسرح Teatro.

والوثائق الفرنسية الهامة بدءاً من الموسوعة الفرنسية Encyclopédie وصولاً إلى كتيبات نهاية القرن- لها وجهة نظر قيمة فى كتاب المسرح Le théâtre لشارل جارنييه Charles Garnier عام ١٨٧١ والذي فيه حلل جارنييه عمله فى الأوبرا واحتقن بالمسرح الإيطالى.

والكتاب يناقش الردهات، الدرجات، الكواليس، المقصورات فوق الخشبة، وإضاءة المشاهد... وهى مناقشة تمت باسم الإدراك الجيد والممارسة المهنية والمتخصصة. وقبل ذلك بقرن تقريباً فى إيطاليا، كتب اللامبيرتى Lamberti فى

ثمانية فصول بحثه : البناء المنظم للمسارح La regolata costruzione de theatri عام ١٧٨٧ وفيه تناول الأصل الشكلي والمادى للمسرح والعلاقة بين الشاعر والمعماري، المقارنة بين المسارح القديمة والحديثة، والأهداف التي يجب الحرص عليها "فى بناء المسارح؛ نظرية الصوت وجرس الكلام / Voce ، ومعرفة المنظور وطرق استخدامه على خشبة المسرح، الآلات المسرحية والإضاءة، التهوية والنظر والسمع فى الصالة، الخدمات، و"الديكورات الخارجية" التى تعرف المبنى المسرحى.

وهو يتحرك من خلال قواعد يمكن أن تتضح بالبحث التاريخى (مثل ذلك البحث الخاص بفيراريو G.Ferrario عام ١٨٣٠)، ويمكن أن تتحقق من حيث كونها تحمل "المعنى الجيد" مثلما حدث فى أعمال المعمارى والسينوغرافى باولو لامبرياني من ميلانو - والتى كتبها فى الفترة بين ١٨١٥-١٨٣٦؛ ولامبرياني أيضاً يقترح الإدراك الجيد والاعتدال، ويوافق على الواقع (حتى البلكون) بل إنه يفكر فى الاتجاهات الحديثة بأن طلب مثلاً خفض عدد الكواليس.

وفى قرن من الثورات وإعادة التعريف تحرك الفضاء المسرحى، بحرص الهيمنة المؤكدة، تجاه الإصلاح، إن "الخبرة المهنية، و "الإدراك الجيد" للأبحاث وللممارسة الفرنسية أو الإيطالية فى القرن التاسع عشر، بتخطيها المبالغات المثالية للنقد التتويى تخفى فى الواقع القبول الحاسم للفضاء المسرحى كتراث، ليس كواقع معاش ولكن كمادة يجب الاحتفاظ بها، وهذا مايجعله غريباً عن الامس التطويرية وعن الواقع المختلف للمرض المرئى أو المسرحى. إن الفضاء المسرحى يحتفظ به كفضاء اجتماعى، يعرف كأثر مدنى، ويركز على وظائف

المشهد (السمع والبصر والإضاءة)؛ ولا يدرك أحد أن ذلك "التوظيف" يفقره من حيث كونه قضاء له أهمية .

وبالطبع هناك محاولات لاختراق النموذج، وخاصة في أشكال ووظائف على خشبة المسرح وفي الصالة؛ قام بها سشنكل Schinkel في بدايات القرن باسم المشهد البسيط والصالة ذات المدرج ، حتى مشروعات سيمبر Semper التي تحققت في مسرح واجنر Wagner في بيروث Bayreuth ، وذلك في النصف الثاني من القرن؛ سواء ببناء المسارح المفتوحة على "التراث القديم" ، الشعبية كما في مسرح اريناديل سولى Arena del Sole في بولونيا (١٨١٠)، أم أيضاً؛ خلال القرن كله نقابل مسارح صغيره خاصة في المنازل والصالات ، مثل المسرح الصغير الشهير في نوهانت Nohant والذي فيه كان جورج ساند George Sand وشوبان Chopin يجعلا الصفار يرتجلون (و"اكتشفا" الكوميديا ديل ارتي). وتوجد المسارح "البصرية" والقضاءات "الموحية" للمروض الضخمة ومنافسي الكرنفال والاحتفالات التاريخية، أو استخدام اطلال المسارح الرومانية أو القضاات الطبيعية. والقضاء المسرحى في القرن العشرين ليس فقط المسرح البرجوازي الحالى المصمم على الطريقة الإيطالية (انظر الفصل الخامس). . وتراث المسرح الإيطالى، لم يعد تراث حى ، فهو ليس قضاء المسرح المبدع، ولكن يبقى في الذاكرة قضاء المسرح كمكان عقلى للثقافة الأوروبية، والذي يمكن للمسرح الإبداعى مقارنته مع أى مسرح آخر، مبدعاً إياه عن طريق ماضيه الخاص.

الفصل الثالث

فضاء العروض المسرحية

إن المسرح الإيطالي في تشكله كفضاء منظم في اتحاد بين الصالة والمشهد وفي التعريف المحدد للصالة وللمشهد، وفي المهن التي نعت من وجوده يكون جزءاً ملحوظاً - أقوى الأجزاء وأكثرها تنظيمًا - من طريقة رؤيتنا للمسرح وللفضاء المسرحي، في تاريخه وفي إمكاناته. بل وأن تاريخه يتداخل بقوة مع تاريخ المؤسسة المسرحية؛ ولكن هذا يتعلق فقط بالفترة الزمنية بين القرن السادس عشر والقرن العشرين، ويتعلق فقط بالمسرح الأوروبي ولكن ليس المسرح الأوروبي كله خلال تلك القرون .

وهو ليس الوحيد بالنسبة للفضاء المسرحي له تلك الخاصية الثقافية والذهنية المهيمنة. حيث أنه يوجد قطب آخر خاص بتأمل وتنظيم الفضاء المسرحي، ذلك الذي يرى المرض المسرحي كمقدمة تولد الفضاء ، من خلال أشكاله وقيمه . وهذه قصة لا تشبه تلك الخاصة بالمسرح الإيطالي، تعرف بمعارضتها وليس بخواصها ، حيث إنها تحتضن لحظات تاريخية مختلفة ولها طرق يتضح إنها مختلفة كثيراً فيما بينها. إلا أنه حتى في المسرح الثقافي الأوروبي عثر فضاء العروض على وجوده القوي في الفترة التاريخية التي سبقت تعريف المسرح الإيطالي؛ إذ إن له واقعاً محدداً وليس ثانوياً أثناء سيطرة ذلك الفضاء الخاص بالمسرح، ثم عاد ليصبح أساس الفضاء المسرحي في القرن العشرين. ولكن نظراً لأن فضاء العروض عبارة عن مبدأ ، عن وجهة نظر، عن مفهوم (وليس شكلاً كما في ذلك الخاص بالمسرح الإيطالي) يلزم رؤية كيف تحقق بداخل هذا المسرح ومتى يتشابك معه.

١- مسرح العصور الوسطى

منطقة البحث الذى سنتجه إليها الآن، متماسكة بالرغم من تنوعاتها، وهى بالطبع "أول منطقة" تاريخية للمسرح على النمط الإيطالى، أى مسرح المصور الوسطى فى أوروبا . فى الواقع نحن بصدد تاريخ يمتد لقرون طويلة وينتمى لثقافات مختلفة، تتداخل لتظهر بداخل المسرح الإيطالى .

بعد سقوط الأسس التطورية (ربما حدث ذلك أسامًا فى الممارسات التاريخية وطريقة التفكير)، لم يمد أحد يفكر فى تطوير الأشكال البسيطة إلى أشكال معقدة، أو ينتقل من الدراما المقدسة إلى المسرح الوثئى، وأصر التاريخ المعاصر على اختلاف وعدم استمرارية مسارح المصور الوسطى .

المروض المختلفة ومعها التراث المسرحى لا تمثل "فضاء" لمسرح المصور الوسطى؛ بل ولاتوجد مبان مسرحية، ولايوجد مفهوم متحد ومتجانس لخشبة المسرح؛ ويواجه تنوع الحلول التى استخدمت للمروض استخدام فضاءات موجودة مسبقًا وطرق توظيفية أساسية، أسست طرق تقديم المروض (والتي هى طرق الثقافة، حتى بالمعنى الأنثروبولوجى) العلاقات بين الممثل والمرض، المشاهد والحدث والاستفادة أى العقد المولدة للفضاء المسرحى. فلقد حاول التأريخ تشكيل نمطية فضاء المشهد فى المصور الوسطى. والتمييز المبلى كان بين المرض المتقل (فى المواكب أو/و على عربات) والمرض فى مقر ثابت سواء مفلق أم مفتوح. وقد جمعت المروض المقدمة فى مقر ثابت على أساس بعض الانماط النموذجية؛ الخشبة المسطحة، على الطريقة الفرنسية، لأن هذا النوع من خشبة

المسرح أنتشر في فرنسا، حيث أماكن استقبال الجمهور تكون متجاورة فوق منصة واحدة؛ وخشبة المسرح "متعددة الأحجام" سادت في مناطق الثقافة الألمانية، حيث كان يتكون هذا المسرح من سلسلة من "البلكون"، ثلاثية الأبعاد، موضوعة في فضاء مدنى في مكان مفتوح تبعاً لتخطيط محدد للمشاهدة، والخشبة الدائرية، المنتشرة في إنجلترا بأماكن استقبال في بلكون مستقل، موضوعة حول محيط الدائرة والمركز، وتبقى خشبة المسرح الإيطالية جانباً، حيث تبرز وتنتشر بفضل "عيقرية" وابداع أهل فلورنسا. ولكن في مثل هذه الدراسة التمثيلية تنتقل بنا الأمثلة الملموسة سريعاً إلى القرن الرابع عشر وخاصة انتقالاً إلى القرنين الخامس عشر والسادس عشر، في تعريفهما "القومى" فهي جميعها أمثلة موضوع مناقشة. ومثل كل شيء، ففضاء المشهد أيضاً يخضع لمعايير اختلاف وعدم استمرارية أكثر من تلك الخاصة بالتشابه والتطور، في محاولة مستمرة لاستحضار الواقع الزمنى الوثائقي.

والتأمل الأول هو أنه لا يوجد في مسارح المصور الوسطى "شكل" للفضاء المسرحي وفضاء المشهد وأن الأمر لا يتعلق بمسارح ولكن يتعلق بمروض مقدمة في فضاءات تبنيتها أو تحديدها وتمطيتها خواصها المروض نفسها.

وعندما لا يكون أداء الممثل فقط هو المسئول عن خلق الفضاء "المنفصل"، وعندما يكون الأمر لا يتعلق فقط بخشبة مسرح لجذب الأنظار، فإن المنصر الاساسى لطرق التقديم المختلفة يكون مكان العرض (إدارة العرض بلفات مختلفة) قطب الإحالة المرئى والرمزى للحدث، ولكن أيضاً عنصر بنائى للفضاء المسرحي.

ومكان العرض ليس هو فضاء الحدث، ولكنه الموضوع الرمزي والتوظيفي الذي يدخل الحدث التقديمي معه في علاقة؛ سواء كان الأمر يتعلق بخيمة أو بمبنى، "بجبل" أو "بآلة" مثل هم التين الذي يمثل الجحيم، بقصر أو بمعبد، فإن مكان المرض هو فضاء محدد، "المكان Locus (الجوهر)". واللوكوس على علاقة مع الفضاء الموضوع أمامه مع الصالة، وتلك الأخيرة قبل أن تصبح مكان المتفرج يمكن أن تكون الفضاء المشترك بين المتفرج والممثل، أو الفضاء المخصص للممثل ومرتفعة عنه وتلك الجدلية بين اللوكوس Locus والصالة هي وحدة ذات استمرارية طويلة ومولدة لاساليب تقديم العروض، وأيضاً لاساليب الدرامية، كما اشار لهذا Weimann (شكسبير وتراث المسرح الشعبي) (Shakespeare e la tradizione del teatro popolare, Il Mulino, Bologna , 1989)

والمرض المتجول - من وجهة النظر هذه- ليس مختلفاً هيكلياً؛ فالوحدة المتحركة (وهنا يتجه التفكير إلى العربات المجرورة، والمسارح المتقلة) وهنا أيضاً يدخل اللوكوس- في حركته وعندما يتوقف لتقديم المرض- في علاقة مع الصالة.

ووجود أكثر من "مكان للتقديم" مرتبط بالحكي؛ فتوالى الوحدة الفضائية لاحتياج إلى "شكل" للفضاء أكثر من احتياجه للارتباط بزمن ما. مثلما يحدث عند دخول الكيسة، أو عندما نشاهد سلسلة من الإفرسكات، على سبيل المثال تلك التي لجوتو Giotto في كنيسة سكروفييني Scrovegni في بادوفا، فإن "اللوحات" جميعها موجودة في الفضاء ولكنها لا تبعد مشهداً "فورياً" بقدر ما

تخلق مشهداً "متتابعاً"، يستطيع النظر أن يستمتع به بمرور الوقت، اللوحة تلو الأخرى، وتميد بناء فضاءها ذهنياً، حيث إنه ينبع من شمولية التتابع وفي داخل مشروع الاستمتاع.

وقبل أن يصبح دائرياً أو مستويًا فإن فضاء المشهد الخاص بالمصور الوسطى مؤسس على وحدة مكان العرض وعل مشروع الاستمتاع، فهو فضاء يبنى في الزمن؛ فالمتفرج يعيد تركيبه ذهنياً ويشعر بأنه مندمج فيه والأماكن المخصصة للعرض موضوعة في الفضاء الموجود مسبقاً، والذي ليس هو الفراغ الذي تعطيه الأماكن الشكل ولكنه الامتلاء والذي تضيف إليه خاصية محددة. فمسلسلة الأماكن المخصصة للعرض تخلق فاصلاً بين مكان وآخر، فاصلاً فضائياً- زمنياً يذكر بالأزمنة المختلفة للحدث، والذي يمتلى بذلك النمط الثقافي الذي هو "الرحلة"-بذلك الأسلوب الروائي. وعندما لا تكون الصالة هي المكان المشترك بين الممثل والمتفرج ولكنه مكان يفرض نفسه على حدث المشهد، فإنها تتجه لتعريف خشبة المسرح- أى تعريف فضاء المشهد وفضاء الجمهور. ومكان الجمهور المفضل يعرف (ليس معطى محدد للمسرح ولكن لأى فرصة تجمع ، بدءاً من المباريات انتهاءً بطقوس الاحتفالات) مثل البلكون أو/و المدرجات ويكون هو نفسه موضوع للمشاهدة. وكما هو الحال بالنسبة لفضاء حدث المشهد يكون بالنسبة لفضاء الجمهور المحدد فى بناء مكان موحد. والأمر لا يتعلق بعملية تطويرية من الناحية الشكلية، ولا يمكن الإشارة تاريخياً للحظة دخلت فيها خشبة المسرح الوحيدة العمل المسرحى؛ فهو ليس المخرج "الضرورى" لفضاء المشهد وللفضاء المسرحى الجزأ، بل هو على العكس تعبير عن مفهوم مختلف للفضاء

المسرحى الذى يجد سبب وجوده فى تركيبته الخاصة ويخلق مسرحاً مختلفاً بكونه تمبيراً عن الوظائف وعن قيم الفضاء الاحتفالى أو المدنى، الطبقى أو الاحتفالى، ولكن فى بناء قيمه الخاصة. ويلزم عدم التحدث عن الفضاء المسرحى للمصور الوسطى كشكل ، ولكن يجب التعرف عليه من خلال المستويات الزمنية التالية.

فى المصور الوسطى الأولى توجد أنشطة ممتدة للامتناع مرتبطة بطرق التمثيل والحكى إلخ، موسيقيون ومغنيون، رقصات وأشكال المواكب . إن كلمة مسرح Theatrum وكلمة مشهد Scaena لم يصبحا فى طى النسيان ولكن معناهما متسع ومتنوع، عندما لا يشير إلى ممارسات تمثيلية. والعارض - بطرقه المختلفة- يخلق فضاءه الخاص، فضاءً واقعيًا ويحيل لشيء ما، ولكن المكان الذى يحيلنا إليه أيضًا على المستوى، الأنثروبولوجى هو الكنيسة، مكان مبنى على أسس رمزية، فيه يجتمع الناس، وفيه تحدث أشياء، مؤسسة على اختلاف العلاقات اليومية، وعلى أساس استقطاب تلك الأحداث تجاه جسد غريب؛ بدءًا من "البازيليكا" روماننا الفريدة من نوعها، المبنية على شكل مستطيل وتراكيبها المختلفة والتي تحيل إلى المبنى الدائرى للمعمودية.

وفى القرنين التاسع والعاشر، ومع الثورات الثقافية الجديدة، وإعادة تأسيس نظام اجتماعى تتضاعف الأنشطة التمثيلية، من المهرجين إلى الرقص. وبدأت الطقوس الدينية إبداعات متنوعة مثل تمثيلية القيامة التى تعرض فى قداس عيد القيامة، إلى النسخ المختلفة من زيارة القبر Visitatio Sepulchri فى قداس النطاس. وهنا الفضاء هو الكنيسة ويميل التركيب الاحتفالى، إلى أن يصنع

لنفسه حالة ثبات، وأضحاً نفسه على "القبر" بمذبح الهيكل، أو في مكان بجوار الهيكل، صرح monumentum مثلما يمكن أن يكون عليه مبنى خشبي مغطى ومفلق بالسناثر. والقبر هو إذن تعديل لهيكل موجود مسبقاً، جهاز زائل أو مهني باق؛ والمسيرة تجاه القبر مباشرة أو مميزة بأماكن الرحلة أو تقطعها مواقف أخرى تمثيلية وروائية. وفضاء المشهد هو الرحلة، والهيكل الاحتفالي والمكان؛ وفضاء ومعنى الحدث موجودان بالفعل في الكتيبة فالحدث يطلب موضوع يحيل إليه، وهذا يرتبط بفضاء ليس له، موجود مسبقاً؛ فالفضاء لا يبنى؛ بل يرتبط بالحدث. والحدث الأكثر حركة يتطلب أكثر من مقر، مثل قداس النجوم Officium Stellae والذي يتطلب تنفيذه وجود رموز لقصر هيروُدس، وبيت لحم ومصر.

وفي القرنين الثاني عشر والثالث عشر ازدادت عملية البحث عن نماذج للمروض المقدمة باللاتينية والإيطالية. ولا يزال تنظيم الفضاء مكون من أماكن المشهد المجزئة، مثل الأماكن الموظفة للرواية، والتي تصنع خصائص الشخصيات التي تشير إليها في تلك الأماكن، وفضاء المشهد والذي تخلقه الرواية يتكون من العلاقات بين المواقع، بين تلك وبين الفضاء الموجود مسبقاً والذي فيه تكون موضوعية بين ذلك المشهد الإجمالي والجمهور. وفي بعض النصوص نجد فصلاً بها إشارات للمشهد تسمح لنا بأن نفهم أكثر "الأماكن" وتنظيم الفضاء المسرحي.

ففي عرض Jeu d'Adam لعبة آدم كان الفضاء "ميدان" فيه إشارات للأماكن والاحداث؛ ففي مكان يوجد الفردوس وفي مكان آخر الجحيم، الفردوس يجب

أن يكون في موقع مرتفع، مزين بالزهور، فهو مكان مغلق بالمستائر الجارية والشخصيات بداخله لا يظهر منها سوى أكتافها.

أما الجحيم ففيه "آلات" لإخراج النيران والدخان، يفتح ليخرج الشياطين التي "تفسد الجمهور" و"من بالصالة"، وهناك أماكن أخرى أثنان منها جانبيان ، وهو نص أنجلو نورمانى من القرن الثانى عشر، مثل نص القيامة المجيدة La Sainte Resurrection والذي فى مقدمته تم سرد المشاهد على الجمهور؛ فمن بين الأماكن فى ناحية يوجد الفردوس ومن الناحية الأخرى الجحيم، وتوجد ست "بلكونات" مميزة بالشخصيات؛ ويطلب من الجمهور أن يتخيلوا مدينتى الجليل وعماسوس فى وسط الميدان (الذى يجب أن يكون "متسع للغاية")؛ وفى مخطوطة أخرى فإن عماسوس مشار إليها "بقصر صغير" ، وفى المسرحية المعاصرة Ludus di Antichristo ، **المسيح النجاس** لتيجيرنسى فى بافيرا، كان العرض الكبير يتطلب ثمان مواقع ومكان للجمهور، موزعة حسب النقاط الفرعية، والمواقع تمتد خواصها من شخصيات ورموز، حروب فى الصالة ، هجوم، وزلزال نهائى. الفضاء شامل ومتعدد المشاهد، يتميز بمسارات ومحطات، بشخصيات رمزية وأماكن مبنية؛ والجمهور مشترك فى العرض. وفى عرض **اهتداء القديس بولس**، فى القرن الثالث عشر لفلورى Faleury كان المطلوب هو اعداد مكان مناسب ، موقع يمثل أورشاليم، موقع لبولس والجنود، أبعد قليلاً، وموقعين أحدهما يمثل دمشق والآخر يمثل المعبد؛ وبين هذين الموقعين إعداد فراش لحنانيا المريض. وعماسوس، فى التراث المعروف هى عبارة عن مذبح على شكل قصر كما فى عرض **القيامة المجيدة**. وفى تريفيزو، فى القرن الثانى عشر، بنوا فى الميدان قصرًا بداخله اطفال، يتم الهجوم عليه .

ليس فقط الكنيسة ولكن الميدان أيضاً فضاء فيه تمد العروض؛ وهكذا أيضاً صالات الحفلات، والمعارض والجامعات، بل والنظم الرهبانية أيضاً (الفرنسيسكان والدومنيكان) حددوا وابدعوا تقنيات ، ووظائف وصالات للعرض المسرحي، المهرجون يخلقون الفضاء المسرحي بالحدث أو فقط ببعض الخشبات والخيم؛ وهناك "رجال متوحشون" و"عمالقة" في الفضاء المنتشر في الحفلات والمعارض. توجد أيضاً عريات الاحتفالات وعريات متكررة. والرقصات تصنع الصور في الفضاء وفيما يتعلق بعرض *لعبة القلبة* Jeu de la Feuillee لآدم دولا هال Adam de la Halle الذي قدمه في آراس Arras، كان يمكن أن يكون المشاهد ردهة أحد المطاعم، كان يمكن أن يكون له مكان محدد أو أن يوجد فقط في أداء آدام والشخصيات التي "تخرج" من الجمهور. فهو فضاء منتشر ومحتمل، مشار إليه من خلال الأماكن المخصصة له وبواسطة السرد .

وفي القرن الرابع عشر يرتبط تنوع المسارح (بداية من العروض الطقسية لأسرار الكنيسة، للعروض الهزلية للمهرجين ، ومن الرقصات الاحتفالات، ومن التراجيديات إلى الكوميديا اللاتينية والأقنعة) بنوع من التراكيب المتنوعة للفضاء والمشاهد. فتموذج فضاء مسرحي محدد بطريقة واعية وهو ماوصفه فيليب دوميزياري Philippe de Mezières في الأجزاء الستة من عرض Festum Praesentationis Beatae Mariae Virginis، وهو نص أحضره من قبرص وقدمه في أڤينيون Avignone عام ١٣٧٢، في كنيسة الفرنسيسكان؛ وفي الكنيسة في وسط الرواق يوجد خشبة ارتفاعها حوالي ٢ متر، فوقها عدة مواقع (حوالي ثلاثة أمتار x مترين ونصف) وخشبة أخرى في أسفل. يخلق الفضاء بالموكب

الذى يدخل الكيسة بين صفوف الجنود وبالدخل أيضاً حوالى اثنين وعشرين شخصية تتحرك فوق الخشبة. توجد عروض تستمر أكثر من يوم بهذا التعقيد فى التقديم، وبها يقدر كثيراً فاعلية المواقع والفضاء متعدد المشاهد. ويوجد أيضاً عرض المدينة وعرض البلاط: تقديم الجحيم فوق مراكب على الأرنب التى نظمتها فرقة من فلورنسا عام ١٢٠٤، أو موكب الحصان للمجوس الثلاثة (ميلانو ١٣٢٦)، مع النجمة المذهبة، والمراحل المختلفة تقص أمامهم، على سبيل المثال فى إطار به هيرودس أو أمام المزود فى الكيسة؛ أو تقديم دخول اورشليم فى صالون البلاط الفرنسى لشارل الخامس (١٣٣٨) والذى به من ناحية ستارة تخرج منها سفينة ومن الناحية الأخرى قصر. ثم بعد ذلك الحفلات التكرية، الدورات الرياضية، الحفلات، ففضاء المسرح هو بديل الفضاء المعاش، يكتسب خواصه من الأماكن (مواقع موظفة أو/و مواضيع ثقافية) ومن العلامات التى بينها .

وفى الفترة بين القرنين الرابع عشر والخامس عشر تغيرت البانورما، وأصبحت هناك عروضاً مسرحية بفضاءات مسرحية وفضاءات مشاهد منظمة للغاية فى عروض تستمر لأكثر من يوم (وبامتداد الزمن يرتبط امتداد الفضاء وزيادة الأماكن المخصصة للعرض)؛ وفى المقابل توجد عروض تقترض كواقع خاص والنتيجة تكون التبسيط فى فضاء المشهد، توجد حفلات مركبة سواء مدنية أو ملكية، فى النوادى الإنجليزية، للهوايات الفرنسية والألمانية، وفى إيطاليا توجد المداخل ثم بعد ذلك العروض المقدسة فى فلورنسا، "المبقرات" والتعريف الجديد للفضاء (مع وجود منظور ودراسات قديمة)، فالنوادى

الإنجليزية الكبيرة (شمستر، ويورك، ووك فيلد، كوهينري، Chester, York Wakefield, Coventry كان يمكنها أن تحقق بواسطة عربات ضخمة متحركة (كل منها عبارة عن مشهد، وفضاء مسرحي في حد ذاته بجانب الخواص المعطاة للفضاء المسرحي في المدينة) أو بمربعات مجرورة مسطحة؛ ولكن أيضًا بإمكان ثابتة، ومخصصة للعروض. وأحيانًا تكون هذه الفضاءات دائرية أو ذات موقع مركزي (أمثلة معروفة جدًا هي تلك التي في عرضي *قصر المظاهرة* Castello della Perseveranza أو عرض *استشهاد القديسة* ابولونيا Martirio di Sant Apollonia لفوكويه (Fouquer). وفي مدائح Laudi إيطالية الوسطى كانت ظاهرة المروض الدينية تتضح بداخل الرهبانيات، حتى وإن كانت هناك تطورات مقترحة للمشاهد المعقدة؛ فمثلًا في عرض *خلق العالم* Ceazione del mondo كان مقترحًا خشبة مسرح ذات مستويين موضوعين بطريقة عكسية، ويرمزان للسماء وللأرض، هذا الأخير في أحد جوانبه ضم الجحيم، وعليه الحيوانات، والنباتات والأزياء، ولكن بمرور الوقت عدنا لنرى مشهدًا ثابتًا ، وبسيطًا، إن تركيب الفضاء المسرحي في كل الأحوال يعتمد كثيرًا على الحدث، ويهدف لتطوير أشكاله ، وعادة ماتكون الأماكن المعنية لها أهمية تصويرية وبثريها "الإبداع".

في القرن الخامس عشر شكلت "المواهب" - وخاصة في إيطاليا التابعة للنزعة الانسانية - عقدة جذرية بالمشاهدة دعمتها المجازات في المروض المدنية والدينية؛ "مكان معين" يتحرك دراميًا في الفضاء يمجّد "طريقة العمل كإمكانات التقنية، والتي تؤثر في التوتر للتعرف الشكلي لفضاء المشهد. ويمكن استحضار الآلة الدوارة لمسرح أدى Ade والتي اخترها ليوناردو في ميلانو ولكنها موجودة في فلورنسا واستخدمت في المروض المقدسة، التي تعرفها "اختراعات" بفضاء المشهد، والأكثر

من ذلك أن الأمر يتعلق بمعرض خاصة في الفرق ولكننا نعرف القليل عن هذا، ولكن من النقوش المرفقة بالنصوص امكنا تخيل خشبات مسرح وأماكن تمثيليه، فبالنسبة لمرض "القديسان يوحنا ويولم" (فرقة فانجيليستا Vangelista، عام ١٤٩١ - أمام لورنزو، باستخدام جهاز غاية في الاهمية حتى انه تم تأجيل العرض لحين تجهيزه) كان المكان "المخصص" هو "بستان" الفرقة؛ خشبة مسرح على شكل حرف L مدعمة بارتفاع طبيعي، وفي الذراع الأطول كان يجب أن يوضع القصر الإمبراطوري حيث تدور أغلب أحداث العرض، وعلى الناحية الأقصر موقع المدينة الماصرة. بالنسبة لفضاءات العروض المقدسة العامة يمكن أن نستخدم أمثلة معروفة جداً. بالنسبة لمرض "البشارة" Annunciazione لعام ١٤٣٩، نظمت كنيسة البشارة كمكان للجمهور بين فضائين للمرض؛ يبنى فضاء المرض الذي تدور أحداثه على الخشبة حتى يجذب الانتباه "صوت رعد" في الخلف، حيث يفتح الفردوس (دوائر، تاج، أعضاء)؛ والذي منه يخرج الملك "على حبلين"، ويعبر الكنيسة فوق رؤوس المتفرجين حتى يصل لخشبة المسرح المخصصة، ومن هنا تنطلق نيران تعبر الكنيسة (مثل الملك) وتملأها بالضوء والشرر، ويدخل "عبقريّة" برونيلسكي نجد أن فضاء العرض هو حجم الكنيسة كله. و"عبقريّة" برونيلسكي الأخرى ربما يكون تاريخها سابق لهذا العرض (في الفترة بين ١٤٢٥ و ١٤٥٠)، فردوس في كنيسة القديس فيليبتشي Felice في الميدان. وهنا الفضاء هو رؤية أمامية؛ فوق الخشبة، وإلى أعلى، حيث توجد قبة أو نصف كرة في سقف صناعي - والذي كالمادة - يفتح بصوت رعد مظهرًا أضواءً مخبئة؛ ومن الجزء الدائري للقبة تنزل "مجموعة"، وهي عبارة عن عجلة بها ثمان ملائكة تقف في وسط الهواء ومن هذه المجموعة يستمر الملك جبريل في الهبوط حتى يصل إلى الأرض. وهو "اختراع" مركب سيعاد استخدامه في عام ١٤٧٠ وفي

عام ١٤٩٤ وفى ١٥٢٢ وعام ١٥٦٥ (بواسطة فاسارى)، وعام ١٥٨٦ (بواسطة بونتالينتى Buontalenti ومرة أخرى عام ١٩٢٩، وفى كتيبة الكارمينى Carmine، وفوق حجرة الهيكل المرتفع توجد خشبة مسرح "بمكانيين"، قصر بابراج وجبل؛ وفى أعلى يوجد الفردوس الذى سيفتح مظهرًا الله والكواكب السماوية؛ وصعود المسيح من الخشبة إلى الفردوس يحدث بواسطة "سحابة" آلة مرتدية شكل سحابة، وهو اختراع فى تقنيات المشهد ستكتب له استمرارية طويلة. تلك الأمثلة كافية لترينا كيف انه فى فلورنسا، فى القرن الخامس عشر، كان الاهتمام بتنظيم الاماكن المخصصة للمثلة، من خلال الديناميكية الدرامية "للاختراعات"، حيث إنها كانت تبحث عن طرق مختلفة لاستغلال الفضاء المسرحى ومكان المشهد، محاطة أو ربما أمامية. وأهل فلورنسا بوجودهم أو بالمخترعين "الموهوبين" لديهم استطاعوا أن ينشروا تقنيات المشاهد مثل "السحب" و"الفردوس".

والبناء متمدد المشاهد للفضاء يكتسب مجده من خلال الدورات الاحتفالية وعروض السلاح (فهو عصر ريناتو دانجو Renato d'Angio فى ميلانو، ونيليبو البوونو Filippo il Buono فى بروجونيا)؛ ويتعظم فى المواكب الاحتفالية والدينية، فى الغزوات وفى الانتقال المثالى للمدينة. وفى فلورنسا يتقابل موكب العريبات التقليدى للاحتفال ببوحن المعمدان بالموكب الخاص بالمشاهد الكلاسيكية (عام ١٤٩١ هو العام الذى عرضت فيه فرقة فتجيليستا انتصار باولو ايميليا).

عربات متنقلة "مسرح الشارع" صور حية ، فضاءات يومية متحركة فى تكلف، فضاءات من المدينة أعيد تنظيمها لتتناسب العروض؛ كانت هذه إحدى الحقائق المنتشرة فى أوروبا كلها فى القرن الخامس عشر . فالمرح الآن يتم تفسيره على أنه

مكان عام ، فضاء احتفالي ، وقطبا فضاء المشهد هما المكان الاحتفالي والشعب والمكان المخصص للحدث "الاختراع" ، وفي الجدلية بين فضاءات المواطنين المتحولة إلى فضاءات خاصة لمجتمعات (رهبانيات، فرق، صالة البلدية، وصالة القصر). وهنا يوصف التوتر في إيجاد تعريف شكلي لمكان المشهد ولمكان العرض، في تركيب وتعدد العروض ، الفضاءات والمشاهد؛ حيث توجد تقاليد تتكرر ولكن في وجود وعي جديد بالمرح .

في الميادين والمعارض تعطى مهنة التمثيل خشبة المسرح للمروض الهزلية أو الجادة خواصها؛ للفضاء المنظم في الزمن، لتمدد المشاهد أو انتشار، الأماكن والمخصصة للاختراعات، فهي تفرض فضاءً مكثفًا يكاد يكون سلبياً .

نستحضر بعض أمثلة المسرحيات الهزلية: عام ١٤٦٤ مسرحية *Maitre Pathelin* وفي عام ١٤٢٩ مسرحية أخلاقية طويلة ومركبة وهي مسرحية *Bon arrivé mal avisé* في رين Rennes والتي بها ستون شخصية والنهاية التي تشهد الحكيم في الفردوس والموج في الجحيم. وفي منتصف القرن الخامس عشر المسرحية التي سبق ذكرها *قصر المثابة* تتطلب مكان دائري به قصر في الوسط وأماكن تمثيلية (وجمهور) يحيط بكل هذا، ولكن من المؤكد هي البساطة التي ميزت الفضاء المستخدم للمسرحية الهزلية *كافايولا Cavaïola* في نابولي أو للكوميديين القادمين من سبينيا أو لعرض *كل واحد Ognuno* (هولندي أو إنجليزي في بدايات القرن السادس عشر). وبالنسبة لمرض *Mankind* (المهر)، عام ١٤٧٠، كانت هناك رؤية مشهد مكون من خشبة مسرح فوق خزانات كبيرة مبنية بداخل مدخل القصر ، حيث يحتوى الحائط الخلفي للخشبة على غرفة مستطيلة مصنوعة من المتناثر .

وهي منتصف القرن السادس عشر توجد أمثلة واضحة في فياندر Findre لذلك الفضاءات المكتفة والبسيطة.

ففى تصميم يجسم عرض المجاز Retorica لفرقة كورنلوى كور Cornelius Cort عام ١٥٦٥، تصميم فرانز فلوريس (Franz Floris) نرى طريقاً به قصور موضوعاً فيه خشبة مسرح مرتفعة جداً، أعلى من الجمهور الموجود أمامها، حيث جزؤها الخلفى حجرة مستطيلة من الستائر، وعلى أحد الجانبين، ودائماً بواسطة الستائر، برج أعلى من الحجرة. (والبرج، الموجود أيضاً فى العريات الاسبانية لعروض الاوتوس ساكريمينتاليس Auros Sacramentales، وأيضاً فى المسرح الاليزابيثى، هو رمز المدينة، مثل القصر، أو السور، أو المنظور المدنى أو قوس النصر).

ولكننا الآن فى عام ١٥٦٥، كان هناك بالفعل "اختراع" المسرح، كانت قد ظهرت بالفعل الكوميديا ديل آرتى واصبح فضاء العروض ينظم على أساس قيم المسرح. إن تركيبة فضاء المسرح المعقدة للقرن الخامس عشر لن تختزل أو توضع على مستوى معين على اساس شكل غير موجود لمسرح "القرون الوسطى" ولكنها تستخدم لنفهم كيف ينظم فضاء الاماكن المخصصة للعرض فى فضاء المسرح. على هذا الأساس يمكننا أن نأخذ فى الاعتبار العرض العظيم **الآلام** Passione **والأسرار** Misteri أيضاً، ونحن مازلنا مهتمين بالدقة الزمنية للتوثيق.

فى فرانكفورت استمر عرض **الآلام** La Passione عام ١٢٥٠ لمدة يومين، ثم أصبح لدينا عرض L'ordo sive registrum (والمعروف أكثر باسم Dirigiierrolle) لبلديمار هون بيترسويل Baldemar Von Petersweil؛ وقد حاولوا إعادة بناء المشروع عام ١٤٥٠، وفى عامى ١٤٩٣ و١٤٩٨ (وفى هذا العام استمر أربعة أيام

ونعرف أن من اهتم بتنظيمه هو الكاهن جوهان كوميسير (Johannes Ko messer). وفي الميدان المستطيل الأماكن الكثيرة المخصصة للعرض موضوعة جميعاً حول الميدان وكأنها تبنى حائطاً للفضاء، كثير من الأحداث تدور بداخله، وفي الصالة المركزية، في وسط المستطيل يوجد الهيكل، وبين المستطيل الذي يكون فضاء المشهد والقصور التي تحيط بالميدان، ويطول الجانبين يجلس الجمهور. وانتقال مماثل في العلاقة بين فضاء المشهد والمتفرجين ويحدث في Lucerna (١٥٨٢) وفي Villingen (١٥٨٥). والمكان المخصص المركزي ومعه أماكن أخرى محيطة موجود أيضاً في عرض لسفلك Asfeld (١٥٠١، ١٥١١، ١٥١٧). وهنا يمكن أن نستحضر عرض الألام La Passione لبالزانو (١٥١٤)، والذي كتبه على أساس نصوص سابقة لفيرجيل رابر Virgil Raber؛ والمخطوط الخاص به يحتوي على قائمة الممثلين، وفي البداية يوجد رسم مبدئي للتصميم يمكن قراءته كخشبة مركزية تحيط بها الأماكن المخصصة للعرض؛ وكان يدور في الكنيسة، في مكان مغلق (ولكن وكأنه في الميدان وذلك بوجود خريطة مشهد مستقلة)، ويستمر العرض لمدة سبعة أيام.

وبالنسبة للمروضات الموكبية على عربات مجرورة يكفى أن نذكر الألام La Passione ليورك York لعام ١٤١٧ وهو عرض به ١٢ محطة للمهرجانات؛ بينما في Aix-en-Provence، عام ١٤٤٤ كان الفضاء يماثل الساحة المخصصة للدورات الرياضية. وفي روين Rouen (١٤٧٤)، وفي مون Mons (١٥٠١)، وفي باريس (١٥٤٠)، كان على شكل منصة أمامية.

وعن عرض الألام Passione لثاليينسين Valenciennes (١٥٤٧) والذي تم توثيقه بنممة (مينياتور) شامل، وبنمات مختلفة للمشاهد المختلفة، إلى بحث عن

خشبة مسرح عريضة فوقها تتجاور الأماكن المخصصة والتي تتعارض مع القراءة الأكثر نقدًا والأكثر اختلافًا من مجرد إحاطة خشبات المسرح بكل محيط الميدان.

وهي أمثلة بين الكثير من الأمثلة الموجودة تشير إلى اختلاف الأماكن المخصصة للمشاهد وللمؤثرات، للفضاء المستخدم والأزياء، لرسم مواقع المشاهد وللأنماط النموذجية الرسمية؛ ولكن بين استمرارية الأساليب، واستعادتها واختلافها فإن تنظيم فضاء المشهد يتم التفكير فيه بطريقة موحدة .

وينتمي عرض **اللام** Passione العظيم في النصف الأول من القرن الخامس عشر لإوتاش ميرسادي Eustache Mercedé (وأيضاً ذلك المنتمى لأرنول جريبون Arnoul Greban وعرض جون ميشيل Jean Michel)؛ واستمر أربعة أيام، واشترك فيه مئة واثني عشر شخصية وكان به أكثر من خمسة وعشرين ألف بيت شعر. والتجديد الذي لوحظ ليس تجميع النصوص السابقة، ولكن تدخل شخص مثقف مفكر قاد عملية إخراج العمل والمونتاج تبعاً لخطة درامية موحدة؛ وتوحيد الدراما يبدو أنه يجب أن يتفق مع وحدة تكوين المشاهد وللفضاء الخاص بالمرض، ليس فقط بطريقة رمزية.

وفي خريف عام ١٥١٦، ولأجل عرض **مسر القسيس** لمالزو Mistero di Sam Lazzaro بنى مسرح من الخشب "رائع الجمال والعظمة" ، مسرح مفتوح ، مغطى بالأقشمة الشفافة، والجمهور فيه يجلس على مدرج ينتهي بيلكون (جميعها بها حوائط فاصلة داخلية مزينة).

فى عام ١٥٣٥ فى اسنودون Issoudun قدم عرض **الآلام** La Passione فى مسرح حقيقى من الخشب (مشابه لذلك الذى كان الرومان قد بنوه قبل مسرح بوميو Pomoeo العظيم)؛ وكان مسرح الدخول فيه مدفوع الأجر. وفى بورج عام ١٥٣٦، قدمت **أعمال الرسل** فى مسرح مفتوح يذكر بالكولوسيو، وقد وصفه شونو Chouneau عام ١٥٦٦، بالمسرح المفتوح ذى الطابقين ، به مدرجات مغطاة بالأقمشة الشفافة، مرسوم بالذهب والفضة والازرق السماوى (وشونو تتبع الحركة الانسانية ويذكر البيرتى. Alberti وهيتروفيو Vitruvio). وفى باريس، عام ١٥٤١، يوجد مسرح "موضوع دائريًا على طريقة الرومان" به ٢٠ نظام لحدائق مركبة من ثلاثة طوابق ومجهزة ببلكون ورواق.

وعام ١٥٣٤، فى بواتيه ، قدم عرض **الآلام** فى مسرح دائرى بمشاهد ، وفى نفس هذا العام فى سونييه Saunier قدم فى أطلال مسرح قديم. وفى عام ١٥٤٧ فى مو Meaux، ولتقديم عرض **الأسرار** I misteri بنى مسرح دائرى بالخشب بدرجات وبلكون كان يؤجرها المواطنون، والمروض تبمًا لما جاء فى المخطوط المتعلق بالموضوع، كانت تستمر لمدة عامين، وكانت الخشبة تخضع للتجهيزات ولعمل "الاختراعات".

وفى المرض المشهور **Mystere de trois Doms** فى رومون Romans، عام ١٥٠٩ فالبرغم من أن الخشبة كان مستطيلة ومركزية فقد كان المتفرجون يجلسون على مدرجات وفى الواج. وكانت خشبة المسرح مزينة وبها اربعة تماثيل للملائكة فوق أعمدة. وعام ١٤٠٢، فى باريس إدارت جماعة أخوة **الآلام** La Confrérie de la Passion صالة خاصة بها. وبها توجد كتب "إخراج" مثل ذلك الشهير **La Passion de Mons** عام ١٥٠١، وهو العرض الذى استخدم فيه الميدان ولكن وضعوا فيه صالة مسرح ، مستقل وبالنقود .

إذن فقد كانت هناك في فرنسا في النصف الأول من القرن السادس عشر مسارح مدفوعة الأجر، مخصصة لتقديم (الآلام المسيح Le Passioni والأسمار I misteri)؛ أماكن مغلقة، صناعية، خشبة مسرح واحدة ، ومكان للمتفرجين، شيء يذكر بالمسرح الرومانى.

أما في إيطاليا فتجد عام ١٤٤٨ في بيروجيا كان عرض الآلام Passione مرتبط بوعظات الأخ روبيرتو من ليتشى Roberto di Lecce ؛ فى أماكن مختلفة يتضمن العرض: الجلد، الجلجنة، العذارى الثلاثة والمصلوب، والدفن. وفى روما، وبطريقة احتفالية، عام ١٤٩٠، قدمت رهبانيه Gonfalone الآلام فى الكولوسيو، بأماكن معدة وازياء؛ وبعد ذلك عام ١٥١٧ قدمت فوق سطح كنيسة عذراء الرحمة S.Maria della Pietà المبنية بداخل الكولوسيو. وفى بدايات القرن السادس عشر فى فيليني Velletri قدم عرض الآلام فى الميدان، ولكن باستخدام الديكور الكلاسيكى الحقيقى ، حتى وإن أدى ذلك إلى استخدام الميدان كمكان مخصص فقط للمرض- ويستجيب "لذلك المشهد على النمط القديم" عام ١٥٢٠ إلى إعادة صياغة عرض الآلام بتحويله إلى تراچيديا . فى ريشيللو Revello، عام ١٤٨١، بدأت تكون لمرض الآلام اساليب "فرنسية". وفى فيرارا Ferrara كان هناك تراث خاص. فى عام ١٤٨١، وبعد عظة الجمعة المقدسة، كان يقدم فى كنيسة الدوق؛ وكانت الاناشيد تلقى بالطريقة الطقسية؛ كان الدوق هيرقل Ercole والدوقة إليونورا Eleonora يحضرا المرض فى اللوج الواقع فوق باب الدخول؛ كانت الخشبة قريبة من الهيكل الاكبر، بمرض الحائط، وكان هناك "مكانين"، الجبل والجحيم (فم ثعبان ضخم يفتح ويفلق فيه شياطين واقاعى). وعام ١٤٨٩ وخضوعاً لرغبة الدوق انتقل العرض إلى الميدان! أصبحت خشبة المسرح أكبر حجماً ، أصبح هناك أربعة "منازل" وأماكن كثيرة

مخصصة، ورأس الحية يرمز للجحيم، وكان الجمهور يشاهد العرض في الميدان بينما يجلس الدوق والدوقة ليشاهدوا العرض في برج الساعة بجوار خشبة المسرح.

وفي فيرارا يمكننا التعرف على فضاء مسرحي يحتفظ بالتراث "الروماني" لفضاء المشهد ، ولكن ينظمه كفضاء مسرحي كلاسيكي وإحيائي. وفي عام ١٤٨٦ في بلاط قصر الدوق، كان يقدم عرض لبلوتس؛ كان هناك خشبة بها مدرج للجمهور، بينما تشاهد النساء العرض من النواهد والبلكون؛ وفي الأمام توجد الخشبة المخصصة للمشهد، مكونة من خمسة منازل (على شكل قلاع) بها أبواب ونواهد؛ والفضاء الموضوع أمام الخشبة كان مستخدماً أيضاً، حيث كان هناك مركب يمر به.

وفي عام ١٤٩١ كانت عروض بلوتس تقدم في الصالة الكبيرة للقصر؛ كانت خشبة المسرح توضع بطول أحد الجانبين ، وفي الجانب الآخر كانت تخصص أماكن للمتفرجين "كما في المسرح". وفي عام ١٤٩٩، كانت تخصص- في الصالة الكبيرة- حفرات للمتفرجين موضوعة على الثلاث جوانب لمشاهدة عروض بلوتس؛ وكان الدوقات يحضرون العرض من فوق خشبة المسرح . وفي عام ١٥٠٢، في نفس الصالة الكبيرة، تبدأ الرقصات أثناء اعداد الصالة للمسرح؛ توجد أماكن مخصصة للمتفرجين مدرجة على الثلاثة جوانب، وخشبة مسرح عريضة وطويلة طول قامة رجل واجهتها كواجهة قصر وبالمشهد ستة منازل مسكونة.

ومن هنا نرى كيف أن "المسرح" كان يعد في الميدان، في الصالة وفي الكتيمة دون تعديل في الفضاءات وهي المشاهد؛ نرى كيف أن "المسرح" هو ذلك المدرج المبنى خصيصاً للجمهور، وكيف كانوا يستخدمون البلكون أو يجلسون في المشهد كما كان يفعل الدوق . ونرى أيضاً تركيبة نموذجية ومتكررة للخشبة (في الأنماط المختلفة من

المروض) فهي طويلة وعمقتها قليل، وبها مشهد أمامى على شكل قصر وقاعدة من المنازل الخاصة (حتى تلك المنازل المصنوعة على شكل قصور) حيث يكون جزؤها الأعلى هو مكان الأداء.

فى القرنين الخامس عشر والسادس عشر كان للفضاء المسرحى أماكن مخصصة (أجزاء من الميدان ومن الزمن وحدتها مجازية ومفهومية) وكان يفرض وجود فكرة للمسرح ويعرفها من خلال استدعاء الماضى. والمسرح الجديد لا يولد - من حيث الفضاء- فقط بالسينوغرافيا ذات المنظور المدنى؛ ولكن هذا المسرح له جذوره من حيث تعريف خشببة المسرح كمنظومة مستقلة وموحدة للمرض، وفى التعريف، المنظم والموحد، لمكان الجمهور. وفضاء المروض لم يعد هو المكان المعاش الذى تدور فيه الأحداث ولكن أصبح المكان الخاص بنمطه ومورفولوجيته المنظمة، وذلك بفضل النظر عن الاختلافات.

والفضاء (فكرة المسرح) يتضمن بداخله المروض المختلفة. وهكذا يمكن أن نعرف الوحدة المورفولوجية الأوروبية التى تعرفنا عليها فى المسرح الإيطالى؛ ولكن بداخل تلك الوحدة المورفولوجية، وبجانب المسرح الذى يحتوى على المروض يوجد أيضاً فضاء المروض.

٢- قضاء المحترفين

حتى يوجد "شكل" للفضاء المسرحي يلزم وجود ثقافة تخلق له الوعي؛ وعندئذ تتضح وجهة نظر المتفرج أى حوار "الثقافة". ولكن توجد أيضاً بصور مختلفة- ولكن أحياناً واضحة- وجهة نظر رجال المسرح فكثيراً جداً ما يكون المسرح فى رؤيته من فوق الخشبة مختلف تماماً عن ذلك المرئى من الصالة. فعلى سبيل المثال فالمسرح الإليزابيثى الشعبى يمكن أن يراه المتفرج المثقف "مسرح على النمط القديم، على النمط الرومانى" (وذلك بشكل المسرح المفتوح وواجهة المشهد المعمارية)؛ ولكن يمكن أن يبدو كالمنصة بالنسبة للممثلين.

ومن المفيد أن نتبنى أيضاً وجهة النظر هذه للاعتراف ببرامج مختلفة عن الحقيقية وعن آفاق الانتظار؛ ومن المفيد أيضاً أن نتبنى معايير مستمرضة - قبل أن نفود لأشكال المشاهد فى الثقافات القومية- مثل انتشار احترام مهنة التمثيل فى أوروبا وعلاقة ذلك بالفضاء المسرحي.

إن "شكل" المسرح هو الأساس الأول فى الوعي الثقافى لمن ينظر؛ ولنتخذ أمثلة حول كيفية رؤية المتفرجين ذوى الخبرات الثقافية المختلفة الفضاء المسرحي: ففى عام ١٤٧٣، قام الكاردينال بيترو رياريو Pietro Riario بإعداد فضاء للحفلات فى روما، فى ميدان القديسين من أجل اليونورا داراجونا Eleonora d'Aragona . كانت اليونورا ترى الميدان كهياكل عملية ولكن ليس له شكل، ولكن ستيفانو اينفيسورا Stefano Infessura فى جريدته أخبار روما وصف الميدان أنه مقطى بالكامل ومزين بشكل دائرى؛ فلقد رأى وحدة الميدان ، ولم ير إذن شكل الهيكل المعد للحدث. أما برناردينو كوريو Bernardino Corio (الذى كتب بعد ذلك بكثير جداً معتمداً على

تقارير تيوفيلو كالكانيني Teofilo Calcagnini في هذا الشأن) رأى الميدان كله مغطى "بالأقمشة الرقيقة"، وبه ثلاث صالات "مفتوحة". وبعد ذلك بحوالى قرن وفي عام ١٥٧٠، درس بينيا G.B.Pigna كثير من المصادر وقام بعمل وصف- وبناء دقيق ؛ فقد وصف كل ما هو مبني بأنه "مبنى رائع على النمط الانجليزى لاستقبال اليونورا، وبصالاته الثلاثة يعاكس المباني القديمة"، وهذه النظرة الأخيرة تشارك في بناء القضاة سواء كان على الطريقة القديمة أم على طريقة القضاة الانجليزى، وذلك في علاقة ربما نساها التاريخ ولكن تستحق أن نستعيدهما. والمقارنة تكون مع Banqueting Hall، وهى تراكيب مؤقتة خشبية كانت تستخدم بطول الحوائط الخارجية للقصر.

وهكذا فى إنجلترا كانت أكثر المروض كثافة تتم فى مكان مغلق، حيث خشبية المسرح منصة مرتفعة النواة الأكثر مفزى فى الإيهام فى المشهد، وذلك باستخدام الأزياء والديكور و"النازل" التى تتحرك من مجرد مشهد متعدد إلى نماذج ثقافية أكثر شهرة، سوف تدعى "نماذج على الطريقة الإيطالية" (هكذا - على سبيل المثال- يكتب هول Hall عام ١٥١٢ فى تقرير عن "قناع" القصر) .

وعندما دخل رحالة إنجليزى كوريات Coryate*- فى زمن شكسبير - عام ١٦٠٨ إلى أحد مسارح فينيسيا رأى الاختلاف الذى صنعه اشتراك المرأة فى التمثيل، ولكنه لم ير هذا الاختلاف فى القضاة المسرحى ولا فى الجودة: " الصالة بائسة للغاية مقارنة بصالاتنا الفخمة فى مسارحنا بإنجلترا، ولا يمكن أن ينافس الممثلون ممثلينا بسبب الأزياء والمرضى والموسيقى" كم جاء فى لترجمة الإيطالية بالكتاب (توماس كوريات Thomas Coryate , Crudezze, Viaggio in Italia e in Francia (1608), Longanesi, Milano 1975, 270

والعبارة التي ذكرت لهول جاءت في الترجمة الإيطالية بكتاب

R.Weimann, Shakespeare e La Tradizione del teatro Popolare, Il Mulino, Bologna 1989,p.187) الترجمة الإيطالية.

والتفاعلات الثقافية تؤسس جدلياً طريقة عمل وطريقة رؤية المسرح بل وتتحكم في أسلوب الرؤية . ولكن لكي نفهم مساح عديدة في التاريخ يلزم النظر إلى ممارسات العروض، وإلى مسرح الممثلين المحترفين خاصة وكيف بنوا فضاءهم المسرحي؛ سواء في المسرح الاليزابيثي سواء في ذلك الإسباني سيجلو دي أورو Siglo de Oro أم في ذلك المسرح الخاص بممثلي الكوميديا ديل آرتي الإيطالية.

والمسرح الإليزابيثي في حد ذاته- وله فضاء المسرحي- مسرح متعدد ومركب، فهو مسرح محترفين، فمن حيث شكل المبنى- كما رأينا- فقد تحدد في نهاية القرن السادس عشر، فهو من حيث الشكل لا يتعارض بالتأكيد مع المسرح الإيطالي، ولكنه يقرأ كالمسرح المفتوح، "على الطراز القديم"- ولكننا نعرف الآن كيف تكون نظرة من يتحدث عن أي موضوع وهو يرى فيه معايير الثقافية .

وفي الفترة بين نهاية القرن الخامس عشر وبداية القرن السادس عشر - في إنجلترا أيضاً- أنتشرت النزعة الانسانية، والتعرف على المسرح القديم والتأملات الإيطالية، حيث بدأت عروض باللاتينية وبالإنجليزية في الجامعات وفي المدارس تتبع النموذج الكلاسيكي، واستطاع شومبر (Chambres, 1903 II P.110) أن يكتب أنه في بداية القرن السادس عشر كانت دورات

"الإصرار" عبارة عن "مؤسسة تمويل نفسها". ولكن الخلاف مع المذهب الكاثوليكي- كان من جملة أشياء أخرى- تسببت في عدم استمرارية العلاقة مع إيطاليا. ولكن البرجوازية والتراث الشمبي للاحتفالات والمروض والنزعة التجارية والتنظيم الحرفي للمسرح صنعوا من المسرح الاليزابيثي مسرحاً فيه تتعايش الثقافة القديمة مع الحديثة (وخاصة تلك الخاصة بالمروض).

ونظراً لأن مسرح لندن في نهاية القرن السادس عشر لم يكن فقط مسرحاً للبلابل أو مسرحاً أكاديمياً ، أو خاصاً بالمدينة أو بالمؤسسات، فلقد تطور مركباً ومتممداً مثل نقاط انطلاقه؛ فكان هناك مسرح المنصة النابع من التراث، والمسارح المحلية، والمشاهد المتحركة فوق العريات المجرورة للعصور الوسطى، وصالة تودور Tudor، وخبرات النزعة الانسانية واللوحات الحية Tableaux vivants (مع تأثير الرؤية النهضة)؛ ويجانب اللوحات الحية أتضح أيضاً الرباط بمسرح ريدجيكرز Rederjkers (حجرات البلاغة الهولندية)- ونذكر مدينة فيرارا وبرج المسارح في شمال أوروبا. من المؤكد لم تعد خشبة المسرح المصنوعة من الخشب الخام والبدائي هي المفضلة، لقد أصبحت متعددة الأساليب وأكثر مرونة. وتبعاً لدراسات ستاين Styan، هودجز Hodges، سوثرن Southern، هوسلي Hosley، ويكهام Wickham، من ضمن كثيرين، فالمسرح الاليزابيثي لم يكن - على الأقل بالنسبة للمسارح العامة- هو النموذج المعماري والسينوغرافي الوحيد ، ولكنه كان يجيب على تنوع المؤسسات المسرحية.

كان المكان المسرحي قبل بناء الأبنية المسرحية يمكن أن يكون المسرح الدائري للبلدية أو ذلك الأكثر بساطة والأصغر حجماً أو حتى الموسمي للقرق الصغيرة

المتجولة (مكونة من ٥ إلى ٧ ممثلين) أو المسارح المقلقة، سواء في البلاط أو في النوادي التابعة للأوساط الإنسانية.

وقبل عام ١٥٧٠ كانت فرق الممثلين تسافر عبر المدن والبلدان لتمثل على خشبات المسرح، في مسارح البلدية، وفي ردهات الفنادق، بل إنه يوجد تراث طويل الأمد حتى بداخل المسرح الإليزابيثي، تراث من الكوميديين الذين برعوا في الفناء والرقص والتمثيل: بدءًا من ديك تارلتون Dick Tarlton حتى ويليم كيمب William Kempe وروبرت ارمين Robert Armin. إن الفضاء المسرحي هو ذلك الخاص بالممثل في علاقته مع الجمهور، ولا يفقد هذا الفضاء في عروض المحترفين المنظمة أو المتخصصة بداخل المباني المسرحية.

والمقدمة المحركة في خصوصية فضاء المشهد في المسرح الإليزابيثي - بعيدًا عن الأشكال المختلفة للمبنى أو مشاكل أساليب السينوغرافيا - تكمن في كونه مسرحًا فوق منصة خاصة بالممثل. وفي عقد المناقصة التي صاغها هنسلو Hemslonue لبناء مسرح الفورتين Fortune يقرأ أن خشبة المسرح يجب أن تكون عميقة وأن تصل إلى منتصف ردهة المسرح. كان الفورتين هو مبنى للمسرح الشمبي بتصميم مربع نوعًا ما، فلقد كان طول الجانب الخارجى حوالى أربعة وعشرين مترًا، والردهة الداخلية حوالى سبعة عشر مترًا؛ وبداخل الردهة كانت خشبة المسرح عميقة حوالى تسعة أمتار وعرضة حوالى ثلاثة عشر متر، تاركة بذلك فضاءً للجمهور حوالى تسعة أمتار في الأمام وحوالى مترين من الجانبين.

ومسرح الفورتين، ١٦٠٠-١٦٠١، لم يكن أول المسارح المبنية في لندن، ولم يكن شكله المربع نموذجي. فبعد مسرح الريدليون Red Lion بناء عام ١٥٦٧ بنى جيمس

بورياج James Burbage مسرح الثياتر Theater؛ وفي نفس هذا العام بنى ريشارد فارينت Richard Farrant أول مسرح بلاك فريرز Blackfriars، مسرح مستطيل مفلق، وهو مسرح بصالة أعاد بناءه عام ١٥٩٧ جيمس بورياج حيث قدمت عروضها فرقة الأطفال Royal Chapel وفرقة King's men لشكسبير. وتبع ذلك بناء مسارح الكويرتن Curtain عام ١٥٧٧، روز Rose عام ١٥٨٧، سوان Swan عام ١٥٩٥، جلوب Globe عام ١٥٩٩، وأعيد بناء مسرح Globe عام ١٦١٢ (وقد وصف شكسبير مسرح جلوب الأول، والذي بنى بالمواد المتزوجة من مسرح Theater - وكان شكسبير شريكاً في هذا المسرح - وصفه في عرض هنري الخامس كإنه حرف O من الخشب)؛ ثم مسرح هوب Hope (افتتح عام ١٦١٤) ومسرح البورز هيد The Boar's Head (عمل منذ ١٥٩٨ حتى ١٦٠٥). ولقد ترك كل من هينسلو Henslowe وآلين Alleyn مسرح The Rose لينتقلا عام ١٦٠٠-١٦٠١ لمسرح فورتين Fortune؛ وتركت فرقة Queen's Men مسرح البورز هيد Boar's Head لتنتقل إلى ريد بول Red Bull (١٦٠٥). وكان شكل هذه المسارح يتراوح بين الشكل الدائري أو المضلع ومسرح الكويبايت إين كورت Cockpit-in-Court في قصر وايت هول Whithall كان عبارة عن شكل مئمن بداخل مربع، وجاء ذلك في إعادة البناء التي قام بها عام ١٦٢٩ انيچو جونز Inigo Jones، ميمارى درس في إيطاليا وصنع من ال Cockpit مسرحاً مماثلاً لمسرح Olimpico في فيتشينزا.

والأمر لا يتعلق بمجرد مبان فظة ولكن بهياكل وظيفية (لهمست غريبة عن نموذج المسرح الإيطالي) وغنية، وأحياناً فاخرة. ولقد وصفت وبالفعل عام ١٥٧٧ بأنها "مبان مسرحية فاخرة" وصفها جوهانز دى وايت Johannes De Witt باحث هولندي ترك لنا وصفاً وتصميماً لمسرح سوان Swan عام ١٥٦٦، قبل إغلاقه بعام

واحد)، وكتب عن تقليد مبنى روماني وتحدث عن الموايد المرسومة. إذن فلقد كانت المباني المسرحية فاخرة ومصنوعة بمناصر من النوع الكلاسيكي.

وكانت المناطق المستخدمة لبناء المسارح الشعبية، قرب لندن، مناطق للتسوية. فلقد كان بلندن عام ١٦٠٠ حوالى ١٦٠.٠٠٠ نسمة وأكثر من ستة مسارح؛ وفي عام ١٦٠٥ كان هناك حوالى ٢١ ألف انجليزى يذهبون أسبوعياً إلى المسرح. وقبل عام ١٦٤٢ كان فى لندن عشرة مسارح عامة على الأقل.

وكانت الفرق تستخدم المسارح المفتوحة أو المغلقة على السواء، بحد عام ١٦١٠، وكانت تستخدم أيضاً المسارح المكلفة أو الرخيصة؛ وهو الأمر الذى يشير إلى نوع من التشابه فى الهياكل الخاصة بالتقديم المسرحى بالرغم من الأشكال المختلفة للصالات المسرحية. فلقد كان المسرح سواء الدائرى أم المضلع أم المستطيل، المفتوح أم المغلق يعتنى على ثلاثة أنظمة للممرات (وعادة ما تكون مغطاة أيضاً فى المسارح المفتوحة ماعدا الممر الأوسم). كانت خشبة المسرح تمتد إلى الأمام، عميقة جداً وعريضة. وفى المسارح العامة المفتوحة كان يوجد فى منتصف منصة المسرح تقريئاً على الجانبين زوجان من الأعمدة يصلان إلى السقف؛ وكانت الأعمدة (فى تصميم De Witt لها قاعدة هامة وكلاسيكية) فلقد كانت مرسومة، وكان السقف فوق خشبة المسرح يستخدم بالمطبع فى الحماية من الأمطار ولكن الأهم من ذلك أنه كان "السما" التى تخفى الآلات والاختراعات". وهكذا أيضاً كانت خشبة المسرح المرتفعة من متر إلى مترين متر بها أبواب مسحوقة وسراييد أسفل الخشبة.

وفوق السقف كان للمبنى برج (عليه علم مرسوم فوقه شعار المسرح). وفى آخر خشبة المسرح كان يوجد حائط معملى، به بابان أو أكثر للدخول؛ وفوق تلك الأبواب

كانت هناك شرفة المسرح. أما فى المسارح المفلقة- على سبيل المثال مسرح Backfriars الثانى (١٥٩٧)، لاتوجد "السماء"، فشرقات المسرح تستمر فى عمق الخشبة وفى الوسط، وحيث يوجد البرج توجد المنصة الملكية مرفوعة بواسطة حامل مزين (مثلما يوجد فى "مسارح الشارع" أو فى الحجرات المجازية فى هولندا).

والخلاصة هى أن المسارح الإليزابيثية، العامة وأيضاً الخاصة- هى محتوى سواء المسرح المفتوح أم الصالة ، بداخله لاتعرف الشرفات المسرحية فى حد ذاتها الوسط التى تحيط به؛ بل كان مايميزه هو المنصة الكبيرة الخاصة بالمشهد. ويخلق الحائط المعمارى الخلفى بابوابه، وشرفاته، والسقف بالأعمدة، أو اللوح بالجميلون فضاء رائع، احتفالى.

ولكن الشكوك التى مازالت تحوم فى المناقشات حول المسرح الداخلى Inner stage، الذى يمكن أن يظهر نفسه، ويبنى مؤثرات مفاجأة أو حتى فضاء درامى تلك الشكوك تبدو وكأنها تقودنا اليوم لنفكر فى وجود باب بسيط بسمتارة، أو هيكل متحرك؛ وهو احتياج- أساساً- نادر الاستخدام فى الدراما. ونفس الشيء يمكن أن يقال عن المسرح العلوى Upper Stage، أو البلكون أو الشرفة (والتي كان يمكن أن يتشارك فيها الموسيقيون أو/و الجمهور)، حتى أن خشبة المسرح كانت تبدو - على الأقل فى بعض الحالات- وكأنها منفصلة عن هيكل المبنى.

إذن فلتمييز الوسط المسرحى يجب دائماً النظر إلى المنصة الكبيرة الخاصة بالتمثيل، بواقها السلبى، المستعد دائماً والمرن لاستقبال فن الممثل، يجب التأمل فى تلك المنصة فى علاقاتها مع الجمهور ومع الشخصية حيث تصبح كلها علاقات حيوية بفضل الأزياء والأشياء الأخرى. فالإيحاء والإيهام فى المشهد يتوقفان على

موقف علاقة مع الجمهور، وحول هذه العلاقة يبنى الفضاء المسرحى بقوة الممارسة التمثيلية، حتى وإن لم يكن ذلك من خلال المعالجة المفهومية.

فى عام ١٥٨١ انتهت الأحداث التى بدءًا من منتصف القرن السادس عشر أدت لأن يصبح المسرح الإنجليزى تحت السيطرة الكاملة للسلطة المركزية. فلقد أصبحت منظمة الفرق المحترفة والحرفية التجارية فى الإدارة وتنظيم المسارح هى المعطى الأساسى والمحرك للإشكال المسرحية سواء فى المسارح العامة أم فى تلك الخاصة. ولكن استمر فضاء الحفلات الكبيرة فى البلاط والحفلات الثقافية وفيها كان نموذج الفضاء المسرحى على الطريقة الإيطالية أكثر وضوحًا وجدية.

ومسرح الصالة نفذه جونز I.Jones وبين جونسون Ben Jonson فى الصالة الضخمة Great Hall لقصر وايت هول White hall Palace، وذلك بخشبة مسرح معاصرة والآلات. وعملية الترميم (١٦٢٩-١٦٣٠) التى قام بها جونز فى مسرح Cockpit-in-Court سارت فى نفس هذا الاتجاه ، مثلما حدث فى Banqueting House الجديد الذى اختتم جونز نفسه الأعمال فيه عام ١٦٢٢، وهو مبنى مقلد لعمارة عصر النهضة فى إيطاليا. ثم هناك أيضًا صالة Salisbury عام ١٦٢٩ وMasking House الجديدة . وفى عام ١٦٣٢ أعاد جون ويب John Webb - تلميذ جونز- بناء Cockpit-in-court فى ديورى لين Dury Lane واضعًا فيه خشبة أمامية، وقد زاد التقليد الواضح للمسرح الإيطالى فى مشاريع ويليم ديفينانت عام ١٦٢٩ (فى مسرح ربما يكون على نموذج مسرح سان كاسيانو S. Cassiano فى فينتسيا) ثم بعد ذلك فى أعداد The siege of Rhodes، وهى أوبرا للمروض الضخمة، اقيمت فى صالة قصره، وكان جون ويب هو مصمم المسرح. ومن تلك

الضغوط تطور بعد ذلك الفضاء المسرحي في إنجلترا ، وذلك بمشاهد مرسومة وبيرواز المسرح، استمر أيضاً الإصرار القوي للتراث التمثيلي المحترف الإنجليزي بالألا يفقد تماماً كل القوى الخاصة والمحددة للعلاقة المحتق بها في المسرح الإليزابيثي. وبعد إغلاق المسارح في الفترة بين ١٦٤٢ و ١٦٦٠ استمر بيرواز المشهد، هو ذلك النموذج للقرن السابع عشر لمسارح كريستوفر رين Christopher Wren أو مسرح Theatre Royal لنيوي لين ١٦٧٤ ومسرح Duke's Theatre لدورست جاردين (١٦٧١) ؛ أيضاً بقوس المشهد والمنظور .

وقد عرفت المنظمة المحترفة للمسرح في إنجلترا فضاءاً مسرحياً كما قلنا من قبل - لا يتعارض مع النموذج المورفولوجي الأوروبي للمسرح على الطريقة الإيطالية ولكنه يوضح بديلاً تركيبياً ؛ فضاءاً للممثلين وعلاقتهم سواء مع الجمهور أم مع الشخصية . تلك المنصة السلبية ، المتسعة والمستقلة تؤسس شعوراً بالفضاء المسرحي، شعوراً ممكناً دائماً وذلك أيضاً من خلال الأشكال المختلفة المشتركة في الوجود مع النموذج الأوروبي. والفضاء المسرحي الذي يمرفه الممثلون المحترفون في إسبانياً لا يختلف كثيراً من وجهة النظر هذه .

فالمسرح الإسباني كان لديه كنموذج تمثيلي منظومة Autos Sacramentales الثلاث عريات المجرورة (واحدة سلبية واثنان بيرجين في الجانبين) والتي إذا اجتمعت في ميدان كانت تكون المسرح . كان ذلك المرض يديره الرهبان حتى عام ١٥٥٠ ؛ ثم أصبح يديره المجلس المحلي من خلال تعيين ممثلين محترفين . وأول فرقة محترفة لدينا عنها أخبار هي فرقة لوبي دي رويدا Lope de Rueda ؛ كان متجولاً ، وعنه كتب Cervantes انه كان يمثل فوق أربع موائد موضوعه على

مصاطب ، بغطاء ويعمل كخلفية . وإذا كانت خشبة المسرح تعد الفضاء الفارغ للممثل ، فقد كانت الاماكن عرضية ، ولكنها كانت غالباً ما تكون الردهات (للفنادق والمستشفيات) . كانت الفرق تمثل بموافقة الملك ، وبالتعاون مع الرهبانيات التي تدير المستشفيات (وفي عام ١٦١٥ تقريباً) كانت الرهبانيات تؤجر الردهات للكوميديين المحترفين . وفي عام ١٥٦٨ قام الفونسو فيلاسكوز Alfanzo Velasquez " ممثل كوميدي " بتأجير " ردهة " من الجماعة الرهبانية ، وكان هذا الأمر معتاداً وقديماً . وفي نهاية القرن الخامس عشر اصبحت احدى ردهات المستشارية في غرناطة مكاناً للتمثيل ، وفي إشبيلية كانت هناك حوالى سبعة مسارح ، ثم مسارح أخرى في إسبانيا والبرتغال .

وفي مدريد عام ١٥٧٠ كات هناك سبعة فرق ، وفي نهاية القرن السادس عشر وكانت هناك فرق أيضاً في المستعمرات الإسبانية في العالم الجديد في بيرو في ليما (عام ١٥٩٤) أو في المكسيك (عام ١٥٩٧) . وقد بدأ تكوين الفرق في المسارح العامة - كما في إنجلترا - في نهاية القرن السادس عشر (من المسارح الانجليزية - خاصة تلك التي لها تصميم مستطيل مثل مسرح Boar's Head ، و Red Bull ، تشبه لها كثيراً) .

وفي مدريد كان أول مسرحين عامين هما مسرحيا Corrale la Cruz (١٥٩٧) و Corral del Princpe (١٥٨٣) ؛ ثم انتشرت هذه الظاهرة بعد ذلك في المدن الأخرى . ولا يوجد نموذج ثابت ومحدد ؛ فالأمر يتعلق بردهات مستطيلة تقريباً ، والتي في الأصل كانت تستخدم النوافذ والبلكونات للمنازل الملاصقة (أو ألواج الفنادق) كشرقات مسرح .

وبهذا المثال الإسباني نتعرف على " آلة " لفضاء المشهد مفيدة جداً و تستدعى أنماطاً مختلفة للفضاءات المسرحية ، بدءاً من تلك الإليزابيثية أو تلك الخاصة بالبلاط فى القرن الخامس عشر ، وتلك التى " للميدان " وأفضل من أن نترك انفسنا لتنجرف بحثاً عن أصول ونماذج نمطية ، لتتعرف على المنصة المرتفعة لتحمل فوقها الممثل الذى " يلعب " فى علاقة مع الجمهور ومع الشخصية ؛ إمكانية " فريدة " للمسرح (والذى كثيراً ما يعاد طرحها فى التاريخ) .

وفى إسبانيا أيضاً (ولكن جدير بالذكر هنا العلاقات القوية مع بلاط نابولى) يتجاور مع مسرح الممثلين المحترفين - حتى يكاد يتعد معه - مسرح البلاط . وسينشر نموذج المسرح الإيطالى فى بلاط فيليب الثانى (Filippo II) (صعد إلى لعرش عام ١٥٩٨) ولكن فقط فى عام ١٦٢٢ بنى مسرحاً ، وبناء معمارى إيطالى، كوزيمو لوتى Cosimo Lotti وهو حالة خاصة ؛ فمسرح بوين ريتيرو Buen Retiro هو مسرح إيطالى بمعنى الكلمة ، به كواليس وخلفيات وآلات ؛ لكنه يمكن فكه وإعادة بنائه فى الصالة ، أو فى الحديقة أو فى جزيرة وسط بحيرة . إن تصميم المسرح على النمط الإيطالى ، به خشبة مسرح عميقة جداً وبه تجديدات استخدمت بعد ذلك ؛ المقاعد فى الصالة بممر فى الوسط ، اللوارج موجهة كلها تجاه خشبة المسرح. وفى عام ١٦٤٠ سببنى لوتى Lotti مسرحاً آخر سيطلق عليه " الكوليزيو Coliseo " .

ولكن فى ذلك الوقت وبين وجود أنماط المسارح الإسبانية مثل: Cervanter ، Lape de Vega و Calderón de la borca طور المسرح الإيطالى هيكل متين من الفرق المحترفة ، تمثل فى أنحاء إسبانيا ؛ وتلك الفرق هى التى جاءت " بفضاء المشهد " واضحة آياه فى الاشكال المختلفة للمسرح ، فى الردهات كما فى البلاط .

وفى إسبانيا أيضاً ، عندما يكون المكان المسرحى ليس على الطريقة الإيطالية ، يكون مكاناً محدداً بالمنصة الكبيرة التى فوقها يتحرك الممثل ، بتلك الأزياء الباهرة والاكسسوار البسيط فقضاء المسرح يعضد السينوغرافيا (التى يمكن عدم وجودها أو تغييرها) كما فى "مسرح" المتفرجين .

ولنفهم أفضل وجود مسرح المحترفين فى تاريخ قضاء المشهد سننظر ماذا حدث فى تلك الفترة نفسها (النصف الثانى من القرن السادس عشر والأول من القرن السابع عشر) فى إيطاليا . وهنا نجد أن العروض وفضاءاتها ليست متساوية بالرغم مما فيها من وحدة وعلاقة جوهرية يمكن أن تحدد النموذج الأوروبى ؛ فهناك مسرح الصالة ، ومسرح الاحتفالات والدورات الرياضية ، والمسرح الذى اتجه دئماً نحو مسرح الأوبرا والذى سرعان ما سيصبح مسرحاً عاماً . ولكن أين كان يمثل ممثلون محترفون - مثل ممثلى الكوميديا ديل آرty (الملهاة المرتجلة) - الذين أكلو وجودهم منذ منتصف القرن السادس عشر فى إيطاليا وفى أوروبا ؟

وكيف كان يتفق كونهم ممثلون متجولون مع فضاءات المسرح والمشهد فى إيطاليا وفى أوروبا ؟ وكيف وإلى أى مدى كانت تقنيات تمثيلهم تتناسب مع الفضاءات المعمارية، خشبة المسرح ، ثقافة المسرح التى كان يتطلبها المسرح الإيطالى ؟

كما نعرف ، كان ممثلوا الكوميديا ديل آرty يتحركون فى أكثر من مستوى - وخاصة فى إيطاليا - ويقدمون أى شكل مسرحى من الهزل حتى كل الأنواع الثقافية؛ وكانت قدراتهم متعددة ، وكانوا خبراء فى كل تخصصات المسرح . كانوا يتحركون (وينتمون) إلى مستويات مختلفة ثقافية واجتماعية ، ينتمون إذن إلى فضاءات مختلفة . كان أكثر المستويات انخفاضاً هو ذلك الخاص بالمهرجين ، وكانت المنصات

تقام فى الميادين. وفى إيطاليا كان لكل مدينة ميدان يستخدم خصيصاً لهذا الغرض، فى فينتيسيا على سبيل المثال كان ميدان سان ماركو S. Marco وفى ميلانو ميدان الدومو Duomo ، وفى روما ميدان نوفانا Novana ، وفى نابولى اللارجو ديل كاستيلو Largo del Castello . ولدينا وصف الرحالة الأجانب ؛ يحكى موريسون Moryson عن المنصات فى ميادين السوق فى فلورنسا ، عام ١٥٩٨ ، والتي كان يتحرك فوقها المهرجون والمشموذين والعروض الموسيقية ، يقدمون عروضاً أو يعرضون سلماً ، وكوريات Coryate عام ١٦٠٨ يصف كيف كانت تقام مرتين فى اليوم فى فينسيا ، فى ميدان سان ماركو خمس أو ست منصات عليها تتحرك فرقة من الرجال والنساء ، اوتونيللى Ottonelli يحكى بدقة عن الكوميديين المهرجين ، وعن منصاتهم المقامة فى الميادين ، ويقص علينا أيضاً عرضاً " للمرائس " فوق مصطبة " عليها "قصر مصنوع من القماش " . وهنا نجد أن الفضاء هو - بشكل وبآخر - خشبة المسرح القائمة فى الميدان وفى الخلفية بعض الأقمشة ؛ والجمهور يجتمع حولها .

كانت فرق الملهاة المرتجلة الفعلية فى انتقالها من مدينة إلى مدينة ، وقبل أن تصل للتمثيل فى مسارح البلاط أو المسارح العامة تمثل أولاً فى " حجرات الكوميديا " . كان الرومانى جوفانى أندريا Giovanni Andrea سباقاً حيث حاول - ولكن باءت محاولته بالفشل - أن يستأجر " حجرة للكوميديا " ، فى الفترة بين ١٥٤٩ ، ١٥٥٣ ولكن يوجد نمط نموذجى من النوع الإسبانى فى ميلانو ونابولى وروما ، حيث كانت الرهبانيات تؤجر الصالات والردهات لمستشفياتها كمسارح ، ويتحدث عن ذلك أيضاً بيير ماريا شيكىنى Pierre Maria Cecchini ، الكوميديان المعروف كدليل لإثبات

احترام حرفة التمثيل . وفي ميلانو عام ١٥٩٨ افتتح الحاكم الاسباني مسرحاً صغيراً للكوميديا في صالة قصر الحاكم Palazzo Ducale ومثلت عليها فرق مثل فرق المتحدين Uniti والفيورين Gelosi المستعطلين Accessi والمؤمنين Fedeli . وكان المسرح الصغير Cortile يقترب كثيراً من المسرح الحقيقي ، التياترو دو كالي Teatro Ducale . وفي نابولي كان يمثل سواء الكوميديون الذين يأتون من الشمال أم الفرق المحترفة المعيدة التي تأتي من أسبانيا . وبالنسبة لهم كانت توجد " حجرة " سان جورج S. Giorgio وحجرة سان جوفاني S. Giovanni أو " حجرة " سان بارتولوميو S. Barlobomeo .

ومنذ عام ١٥٨٠ وبطريقة أكبر في بدايات القرن السابع عشر كان يؤجر تلك الحجرات فرق Accessi ، Gelosi ، وفي جنوة ، عام ١٥٦٠ ، كانت الأماكن التي تؤجر هي ردهات الفنادق ، مثل فندق فالكوني Osteria del Falcone وكروتشي بيانكا Croce Bianca . وفي فينيسيا كانت عائلات النبلاء هي التي تدير " الحجرات " (ترون Tron ، چوستينيان Gustinian فيندرامين Vendromin) وينيت على شكل مساح سان كاسيان S. Cassian (منذ عام ١٥٨٠) ، سان موزي S. Mose (منذ عام ١٦١٢) ، سان سلفادور (١٦٢٢) وعلى هذا المسرح مثلت فرق (Gli Accessi I Confidenti , I Fedeli) . وفي فلورنسا كانت " الحجرة " هي مسرح الدوجانا Dogana أو البلدرাকা Baldracca (منذ ١٥٧٨) . وكانت تدار تحت سيطرة الدوق الكبير ؛ وعليها قدمت فرق Desiosi , i Gli Uniti , Gli Accessi , i Gelosi عروضها . ومسرح البلدرাকা به مسرح موقت؛ صالة مستقرة ، ذات خشبة مسرح ثابتة، وبها على الأقل نظامين للأكواج على الجانبين وبه " ممرات " للممثلين ؛ وقد

أشير في الوثائق إلى تأثير القاعات Corrales والتي تحولت إلى صالات عرض (مسرح موليير Moliere) . ولكن النماذج النمطية ليست موحدة ، من حجرات خالية من الديكور بها خشبة مسرح كالمسارح الحقيقية وقد أجز " الحجرة " لسان جورج في نابولي في بداية القرن السابع عشر لكوميدي من فرقة I gelosi ، كارلو فريدي Carlo Fredi ، وكان يديرها ويوفر للفرق التي يستضيفها خشبة مسرح "على أهبة الاستعداد" ، بها "اختراعات" وآلات . ثم أصبحت المسارح العامة في فينتسيا تستقبل أيضاً عروض الأوبرا .

يقودنا تفكيرنا إذن إلى شبكة متطورة من " حجرات للكوميديا " ، صالحة لعروض مختلفة تبعاً للشراء الفاحش أو المتواضع للمتعهدين الذين يؤجرونها أو للفرق التي تؤدي أدوارها عليها كانت مسارح على الطريقة الإيطالية ولكن أكثر بساطة وأكثر فقراً ، فضاء يحيل إلى النماذج العظيمة ولكنه يحددها أكثر ؛ فضاء يخلق فيه فن الممثل فقط إيهام المسرح . وكثيراً ما بدت العادات أكثر أهمية من خشبة المسرح ، والتمثيل يخترع لها الفضاء التخيلي . ومن جهة أخرى كان الكوميديون الإيطاليون يمثلون في كل صالات أوروبا ، واستقروا في المسرح الذي عليه يقدم موليير عروضه ، وصلوا إلى إنجلترا وإلى أوروبا الشمالية . الشرقية فالفضاء المسرحي - حتى وإن كان مختلفاً من الناحية الشكلية- اتحد واقعياً بسبب استخدام الممثل لخشبة المسرح .

يوجد إذن ، كما يتضح من النموذج الإليزابيثي ، والإسباني أو نموذج الملهاة المرتجلة ، فضاء للممثل المحترف في علاقة غيرجوجهرية (ولا مضادة) مع الفضاء المسرح الذي يؤدي فيه ، وهذه العلاقة لها في خشبة المسرح العقدة المولدة لفضاء

المشهد أو للفضاء المسرحي ؛ إنه " المكان " الخاص بالممثل الذى يحدد المشاعر
والرؤية . إن انتشار الاحتراف التمثيلى (كما سبق ورأينا فى عائلات
السينواغرفيين) كونه وحدة أساسية للفضاء المسرحي ، طريقة لرؤية الفضاء الذى
يمبر الثقافات . القاعدة و " الأسطورة " الأصلية هى خشبة المسرح ، ربما كان لها
ستارة خلفية ، أو حتى يجلس خلفها الجمهور ؛ كما كتب سيرفانتس عن لوى دى
رويندا ؛ وكما سيكتب أيضاً فى القرن العشرين جاك كويو Jacques Copeau عن
أفكاره حول إعادة تأسيس المسرح للفضاء . إن الفضاء المسرحي هو ذلك الهيكل الذى
نجده مرة أخرى فى حالته " الأصلية " ؛ ففي أمريكا الشمالية ، وفى المدن التى لم
تبن فيها مسارح بعد على النموذج الإنجليزى ، مستقوم الفرق الجواله يخلق مسرحاً
فى الفضاء الذى يقابلها وغالباً ستكون منصة خشبية موضوعة فى قاعات
الاجتماعات Meeting Houses .

الفصل الرابع

مخزن الجديد

هناك قصص تتشابه بطريقة غير عادية بالتاريخ ؛ وهناك وقائع خاصة بفضاءات التمثيل والفضاءات الشكلية لها بلا شك معنى في حد ذاتها ، ولكن لها أيضاً واقع يعكس الأسطورة في العلاقة مع المسارح الأخرى . وهى مسارح ساعدتنا لأن نرى المسرح بطريقة مختلفة ، لنصنع مسرحاً بعيداً عن كل الإمكانيات الموجودة والمفهومة . فالغربة هي أكبر الموامل جاذبية و تعطى تلك المسارح حيوية إبداعية تتكرر في ثقافتنا المسرحية ؛ واختلافها جعل منها ورشاً لكل ما هو جديد ، مخزن نستخرج منه إمكانيات جديدة لمسرحنا .

ويُعد المسرح الإغريقي والرومانى ومسارح آسيا - أكثر الثلاثة وضوحاً في المخزن - مسارح " أخرى" بطرق مختلفة ، مثل الأسطورة والحقيقة التاريخية . فهى مسارح مختلفة استقت منها هوية ثقافتنا المسرحية الكثير .

١- المسرح الإغريقي والرومانى

إن " غموض " المسرح الإغريقي في تاريخ المسرح يكمن في كونه " أصلاً " كاملاً ومطلقاً وتعبيراً تخيلياً لحضارة هي " ميلاد " حضارتنا . إن فضاء المسرح الإغريقي هو نموذج نمطى للثقافة الأوروبية ، شكل " ضرورى " للفضاء المسرحى . ولكن للمسرح الإغريق واقع تاريخى يتحدد في الاختلافات الملحوظة بين المسارح المتنوعة المعروفة وبين ارتباطهم في الزمن ، والذي يخالف الفكرة البسيطة والتطور من موقف بدائى إلى تطور تقدمى في تنظيم الفضاء ؛ والذي يشهد قفزات ، مفاهيم ، واختلافات . ولكن في الواقع فإن المعرفة التى لدينا

نادرة مضطربة ؛ فأسطورة المسرح الإغريقى تتركز فى التراجيديات ، ولكننا نعرف أعمال قليلة لثلاثة من مؤلفى المسرح فى القرن الخامس قبل الميلاد (أسخيلوس كتب حوالى ثمانين عملاً ولدينا منهم سبعة أعمال، وليس لدينا من المائة والعشرين عملاً لسوفوكليس سوى سبعة أعمال فقط ، وسبعة عشر عملاً ليوريبيديس الذى كتب أكثر من ثمانين عملاً) . كان مسرحهم خشبياً ولدينا عنه بعض المعلومات الجزئية . إنه تاريخ مهدد ليس فقط من التعقيدات الوثائقية ولكن بصفة خاصة من أفكار المسرح " الطبيعية " التى يعرضها الدارسون . ولكن ، بالرغم من الحرص الوثائقى الضرورى وبالرغم من إدراك التعقيدات ، الحديثة النقدية ، وبالرغم من تذكرنا أن المسارح التراجيدية التى نعرفها تسبق المسارح الحجرية التى نزررها ، فالوجود الأسطورى للمسرح الإغريقى يتأسس على مورفولوجيا (بعيداً عن الأعمال المعمارية الفردية) يجب أن نضعها فى الاعتبار .

والعنصر المولد هو الأوركسترا ، الفضاء المحيط الذى يدور فيه الحدث ؛ والجمهور مجتمع بالداخل ، وغالباً فوق مرتفع طبيعى . والأوركسترا هى الفضاء البدائى ، الأصلى ، الأساسى ويتكون تطور الفضاء المسرحى اليونانى من إضافة عناصر وظيفية ستعدل مركزية الفضاء التمثيلى موجهة إياه نحو التياترون Theatron (فضاء المتفرجين) على شكل نصف دائرى (بالإضافة إلى نصف الدائرة التى نجدها أيضاً مطولة لشكل U) وخلفية تطورت فى اشكال أكثر تعقيداً . وفى نهاية القرن الخامس أصبحت الأوركسترا مميزة بوجودها فوق درجة من الحجارة .

والبناء الأول الذى ولدته الأوركسترا وتطورها هو الحفرة ؛ وكان الجمهور فى البداية يقف على قدميه ، ثم أصبح يجلس على مقاعد خشبية (ايكريا Ikria وجمعها كويلون Koilon) تكون شكل مدرج نصف دائرى. ويعكس فى التراث أنه فى أثينا ، فى زمن الأوليمبياد السابعة (٥٠٠-٤٩٧ قبل الميلاد) ، أدى سقوط المنصات الخشبية إلى بناء فضاء مجهز للمشاهدين اسفل الاكروبولس ، بمبان أكثر متانة من الخشب أيضاً ، ثم بعد ذلك من الحجارة فى زمن ليكورجو Licurgo فى القرن الرابع قبل الميلاد . ومن الجانبين ، فى المساحة بين الكويلون والأوركسترا ، توجد البارودوى Parodoi ، أى مداخل الكورال . وقد تسببت الضرورة الوظيفية فى بناء أكواخ من الخشب (حتى يتمكن الممثلون من تغيير ملابسهم ، استخدامها كمخزن ، إلخ) ووضعت - على الأقل منذ بداية القرن الخامس - ملائمة للأوركسترا من الجانب الآخر للكويلون ؛ وتلك الأكواخ المستطيلة دعت سكيني Skene ، وأصبحت خلفية الحدث. ربما لم تكن موجودة فى زمن أسخيليوس ، لكنها بنيت فى المسرح الديونيسوسى فى نهاية القرن الخامس قبل الميلاد. والسكيني Skene والتي بنيت فى البداية كخلفية سلبية ، أصبحت بعد ذلك تدريجياً تزين وفتح فيها باب فى الوسط ، حدث ذلك تقريباً عام ٤٥٠ قبل الميلاد ؛ وفى جانبى السكيني Skene أضيف مبان متعركان (الباراسكينيا Paras Kenia) ، ربما كانت بهما أبواب وأيضاً أعمدة - وبين السكيني الباراسكينيا كان هناك ممر يحدد فضاء الممثلين (فى البداية واحد ثم اثنان ثم ثلاثة ، وكانوا يمثلون شخصيات مختلفة بمساعدة الأقنعة) ؛ وأحياناً كانت الباراسكينيا تتكون من طابقين مثل السكيني Skene .

وعند هذا الحد سنجد أنفسنا أمام تعديل جوهري لفضاء المسرح ، فلم تعد الأوركسترا هي العقدة المولدة للبيئة لمسرحية ، بل المستوى الذى تقع فى خلفيته السكيني ومحدد من الجانبين الباراسكيني . وانتقل مركز الانتباه والتوتر من الأوركسترا الإجمالى مستوى السكيني والباراسكينا ؛ إلى مجموعة الممثلين إلى الباراسكيني المتحركة ويبدو كأنه أنشأ كامتداد له الأوركسترا ودائرة المشاهدين . كل هذا حدث فى حوالى قرن ، وتحدد تنظيم الفضاء المسرحى فى العلاقة بين الأوركسترا ، الكويلون ، السكيني (المجموعة والمشاهدين ، والممثل).

أصبحت المنطقة بين السكيني والباراسكيني ، وإطار المشهد منطقة متسعة ومرتفعة حتى ثلاثة أمتار وملئمة بالأعمدة ؛ وعندئذ أصبح مبنى المسرح المركب مكوناً من طابقين ، ذلك العلوى هو مسطح برواز المشهد و خلفيته السكيني ، بأبواب عريضة (من ٢: ٧) محاطة بأعمدة وتماثيل (دائرية ذات ثلاثة وجوه مرسومة) . أما الدور الأول فهو الأوركسترا والتي لها كخلفية الأعمدة التى تزين قاعدة برواز المشهد .

وهكذا تحدد النموذج النمطى للمسرح الإغريقى (ستحدث به تعديلات وتطورات) ، والمسرح الرومانى يُرى على أنه تطور للمسرح الإغريقى . المسارح المؤقتة الخشبية بنيت أيضاً فى الحضارة الرومانية مسارح حجرية (الأول هو مسرح بومبيو Pompeo عام ٥٥ قبل الميلاد ؛ ثم بعد ذلك مسرح بالبو Balbo ثم مسرح مارتشيللو Marcello) . والتجديد الرئيسى ليس فى تقضيل منحدر طبيعى أو صناعى ، ولكن فى وجود بناء معمارى مستقل (يتطور أيضاً فى أماكن الخدمات) . فالبرواز المسرحى عبارة عن مسطح عريض أكثر انخفاضاً ، خلفه

مقدمة مشهد معمارية مزينة على أكثر من مستوى (حتى ثلاثة مستويات) بها من ثلاثة إلى خمسة أبواب (إخراج وضيافة) ؛ وهى الجانبين الأبواب المتحركة . وقد قام فيتروفيو (هى الفترة بين القرن الاول قبل لميلاد والقرن الأول الميلادى) بتعريف نموذج المسرح الإغريقى والمسرح الرومانى وذلك فى كتابه "المعمارى" De Architectura وأشار أيضاً للاختلافات بين المسرحين متحدثاً عن ثلاثة مسارح ، الكوميدي والتراجيديدى والساخر .

وبتقديم تاريخ الفضاء المسرحى القديم ، يقدم لنا التطور المنطقى لتعريف المبنى المسرحى ، والذي تأسس على أن يناسب ويتآلف مع الوظائف الداخلية ، وعلى التطورات المحددة فى العلاقات التى يتكون منها التمثيل المسرحى ؛ وبذلك يصبح مجمع فضائى مطلق للمرض المسرحى . ومن هنا جاءت القيمة العظيمة والدائمة الأسطورية فى تقديم المسرح عبر العصور .

فمنذ زمن تعلمنا أن نميز بين التطورات الاساسية والمطلقة ونعرف أن التاريخ صنع من قفزات واختلافات ، استعمادات وشطحات ؛ وبالنسبة للمسرح نعرف أنه قبل أن يحدد فى تخصصه عرف المسرح من خلال التركيبة الثقافية والذى يعد جزءاً نشطاً فيها . فالمسرحان الإغريقى والرومانى - على سبيل المثال - سيتم البحث ليس فقط عن وظائفهم التمثيلية ولكن أيضاً عن كونهم عمارة (هندسة معمارية) ، أى شكل بناء معين فى علاقته مع المعابد ، والمباني المدنية والعامة ، الممرات والميادين ، الساحات الرياضية والنوادر واماكن الالاماب ، والمسارح المفتوحة . ولكن أحياناً يقودنا المنطق المطلق لعدم رؤية مسارح أخرى وفضاءاتها ،

ولأن نجعل معتقداتنا عن التقديم المسرحي مطلقة ، وأن نفكر فيها وكأنها عالمية، ليس فقط بل وكأنها هي الضرورية . ولكن المجهود المستحق لكل تقدير للتأريخ الحديث في أنه بحث من جهة عن المسارح الفردية ، واكتشف خصوصيتها وشكل بنائها التقريبي . ثم بدأ البحث عن المضمون سواء في المسرح الروماني أم في المسرح الإغريقي .

ومعطى واحد هو الأكيد؛ وهو أن الفضاء المسرحي لا ينتمي للكتاب المسرحيين المعظماء مثل بلاوتس ولتيرينزيو ، فليست هناك علاقة محددة بين الدراما العظيمة والممارسة العظيمة أيضاً ؛ أن النموذج النمطي لمسرح سوفوكليس كانت يتطلب قصراً وذلك الخاص بيوريديز كانت لمعبد أو منزل أو مخيم، ولكن ما هي المعتقدات التمثيلية التي كانت تتطلبها الرؤية ١٩

عرف المسرح الإغريقي الآلات : enkiklema عبارة عن مسطح يظهر (دائري أو بمجالات) وال Mechané (رافعة الآلة الالهية Deux ex machine) هل كانت تركيبات بنائية طورت الفضاء المسرحي ؟ ... هكذا أيضاً الأقنعة والملابس... فالفضاء المسرحي في اليونان وفي روما ليس فقط ذلك الخاص بالمباني المسرحية ، فذلك الأخيرة تمثل نماذج مختلفة بداخل مورفولوجية عامة تؤسس " الأسطورة " .

ربما كان مسرح سيراكوزا موجوداً بالفعل منذ منتصف القرن الخامس ق . م؛ وقد جاء ذلك في افتراضات أركيولوجية ، بأنه كان في الأصل مسرحاً بدايئاً بمنصة خشبية صغيرة ، ثم بعد ذلك بنى له بربواز مسرح عريض جداً (حوالى ثلاثة وعشرين متراً) باراسكينيا ثم بعد ذلك تطور ليصبح بربواز مسرح مرسوم

وله ثلاثة أبواب . إذن فهذا المسرح الاثرى ربما يرجع إلى القرن الثالث ق م ، ولكن ربما تكون الأوركسترا والحفرة قد سبقا هذا التاريخ. وفي سيراكوزا اليونانية القديمة ، "اخترع" ابيكارموس الكوميديا اليونانية القديمة سوفرنس "المليم" في القرنين الرابع والثالث قبل الميلاد ، واخترع رينتون Rintone المحاكاة الساخرة في الترجيديا ؛ ووصل أسخيلوس إلى سيراكوزا ربما لتقديم مسرحية "الفرس" ومن ساراكوزا ذهبت إلى اثينا فرق من الممثلين - الراقصين ، مثل تلك التي ذكرها سينوفونت Senofonte في كتاب سيمبوزيو Simposio ، والذي يعكس فيه عن ممثلين متجولين أتوا من سيراكوزا ليعيدوا حفل عشاء في منزل حمى الشبياد Alcibiade وليقدموا مشهد حب بين ديونيسيوس وآريانا . ويبدو انهم لم يرتدوا الاقنعة ، وأن نساءً مثلن في هذا المرض ، و ربما كان فضاؤهن منصة مرتفعة ، فهو نوع من الفارس المنتشر في اليونان العظمى .

وبجانب المسارح الأثرية انتشرت أيضاً المسارح الانيقة الصغيرة المغطاة أو نصف مغطاة Odei ، Bouleuteria ، Ekklesiasteria ، وربما كانت لديهم سينوغرافيا بتمثيل وهناملير ، إطارات ومعابد مثل سينوغرافيا مسرحية *أباتوريو* *Apaturio* لالاباندا Alabanda (القرن الثاني قبل الميلاد) واعدها هيتروفيو . وايضاً في نقوش مسرح سايراثا Sabratha (القرن الثاني ق م) ، ونجد فوقها صور خلاقات الممثلين ومشاهد تمثيلية ، ومشاهد السخرية التراجيدية . وفي فترة الحضارة الهلنستية ومع انتشار الكتاب والقراءة ، جاور فضاء المسارح الأثرية العظيمة فضاء كتاب الدراما ، كتاب الأغاني ، واختيارات أعمال التراجيدين العظماء .

كان أول مسرح مستقر فى روما مسرح بومبيو Pompeo عام ٥٥ قبل الميلاد، ولكنه كان محطة وصول وليس محطة انطلاق ، وعلى المدى الطويل وأكثر من مرة كانت هناك محاولات لبناء مسارح غير خشبية فى روما .

وكان التأخير يرجع بالتأكيد لأسباب سياسية (فالمسرح مرتبط بالتجمعات) ولكن انتشار الحديث عن المسرح Ludi Sceenici وتنظيم الممثلين بالفعل فى زمن تيرينزيو Terenizo يجعلنا نفكر فى وجود الفضاء المسرحى ، حتى وإن لم يكن وجود دائم . ولكن بنيت فى روما بعد ذلك المسارح الحجرية ، ولكن لم يكن هكذا الوضع فى لازيو وفى إيطاليا ، وتوجد " مسارح " بنيت ليس كمسارح ولكن كاستخدام معمارى ؛ فى القرن الثالث ق م فى جابيز Gobies وفى القرن الأول قبل الميلاد فى تيفولى Tivoli ظهر ذلك فى الهياكل المرتفعة نحو السماء فوق هضاب والتي لها سلالم للصعود نصف دائرية ، وتكفى إضافة منصة خشبية لتتحول إلى مسرح . والمسارح العديدة فى الفترة الجمهورية فى وسط إيطاليا لها ملامح مشتركة ومختلفة عن المسارح الهلينية وعن تلك الموجودة فى صقلية . فإذا كان الأغريق يضعون المذبح فى منتصف الأوركسترا ، كانت المسارح والهيكل فى إيطاليا متحدة والهيكل (موضوع فى أعلى وبالتالي تحتاج إلى سلالم) يضم المسرح أو موضوع على قمة المسرح . والمبنى المسرحى الرومانى يدخل فى نظام مدنى ولا يعتمد على الموقع ولكن له هيكل مستقل (فى جوبيو وفيرينتو أو فى فلتييرا كانت الحفرة توضع بصورة مختلفة) ولكن أهم شئ هو أن المسرح الرومانى لا يعتمد على الأوركسترا ولكن على الثنائى الحفرة - المبنى المسرحى ؛ وهى علاقة - قبل أن تصبح علاقة وظيفية - عبارة عن وحدة بنائية .

وقد طور المسرح الروماني الأماكن المستخدمة : مثلاً وجود ممر خلف خشبة المسرح لاستخدام الممثلين Postscacniun ، وآخر للجمهور Porticus Post Scaenam ، والمخازن الموجودة أسفل خشبة المسرح الخاصة بالآلات Iposcenio ولم يكن تطور واستقلال المبنى المسرحي له اتجاه محدد ؛ كان مسرح بومباي Pompei مستقلاً تماماً ، ولكن مسرح Oronge مبنى فوق منحدر .

ويحكى بلينيو المجوز عن المسارح الفضية والذهبية، وعن ذلك المسرح "الرائع" في سكاورو، وعن الجليد الذي يغطى خشبة المسرح و المطر المقدم للجمهور ، والألعاب المائية .

يوجد إذن تاريخ مركب متعدد الاتجاهات خاص بالفضاءات المسرحية في اليونان ، وآسيا الصغرى وأفريقيا وصقلية وبلاد الإغريق وفي الإمبراطورية الرومانية . وفضاء المسرح القديم ليس فقط هو ذلك المرتبط بالمسارح الأثرية ؛ فلم تكن هناك أشكال محددة ومطلقة ، بل أصبحت للأشكال قيمة أكبر بوضعها في الأعمال الدرامية الإغريقية والرومانية العظيمة . وفي العالم القديم أيضاً كان تاريخ الفضاء المسرحي هو تاريخ بيئات وعلاقات مع المروض ، بدءاً من الألواح المركبة حتى الابنية المستخدمة في أنماط مختلفة للمباني المسرحية .

وتمنحنا مسارح القرن العشرين رؤية مختلفة للتاريخ المتعدد للمسارح الكلاسيكية القديمة ؛ ولكنها لا تنزع عن المسرح الإغريقي (ذلك المرتبط بالآثار) سحر فضاء النموذج الأصلي ؛ ذلك الذي أعيد طرحه في تاريخ المسرح الغربي كنوع من التوترو في كل مرة " يخترع " أو " يعاد اختراع " المسرح ، إنها

مورفولوجية المسرح الإغريقي والرومانى . والمكان المولد - الأوركسترا - كفضاء للمقدس وللمجموعة ، ورمز المجتمع تقابلها اليوتوبيا الخاصة بفضاء اجتماعى مثالى يظهر فى فضاء معمارى . ومكان المتفرجين ينظر له كتناغم بين الكتل (يؤدى للرؤية الرائعة ؛ والكلمة التى تنتشر بطريقة مباشرة وبصوت منعكس) أما المبنى المسرحى- كنظام اجتماعى -فهو يمثل الحزب الفضائى القوى لخشبة المسرح ولمكان الجمهور. الفضاء الاغريقى فى الثقافة القريبة هو فضاء المسرح المهيب والأثرى بكل بساطة . غير أن المسرح الرمانى يضيف فى علاقة المدينة (وليس فى العلاقة مع الطبيعة مثل المسرح اليونانى) مبنى شائماً منظماً لراحة ومتمة المتفرجين .

ونظام العلاقات بين الفضاء المسرحى وفضاء الجمهور ملحوظ ؛ ففي مسرح أبيداورو Epidauro - على سبيل المثال - يشير أيضاً اليوم إلى النوعية المختلفة لفضاء تلقى الممثلين أو ذلك الخاص بالمشاهدين (وأدين بهذه الملحوظة لستيفانوجيراتشى) ؛ وهو فضاء واسع جداً وقسح به خلفية طبيعية للجمهور ، بينما هو قريب ومحدد للممثلين ، والذين يرون تقريباً حائط من المشاهدين ليس بعيداً ويعرفون كيف يصلون إليه ولو بالهمسات . فالمسارح الاغريقية والرومانية مسارح منظمة فى علاقات منظمة ، سواء من ناحية الحجم أو من ناحية الوظيفة هى عمارة مسرحية ليست بحاجة إلى عروض لتكتسب معنى و تعتبر عن قيم معينة ؛ فى ذلك توجد قوة عظيمة جاذبة عرفها رجال المسرح واستخدموها عارضين من خلالها قيم إعادة البناء .

٢- مسارح الشرق

لتنظم بوعى أكبر المعرفة عن مسارح الشرق ووضعها فى تاريخ المسرح نقترح الفصل المفيد بين " المسارح الآسيوية " و " المسارح الشرقية "

(N. Savarese, in F. Cruciani -N. Savarese , yuide bibliografiche .

(Teatro, Garzanti, Milano 1991, PP. 251 . 53)

والمقصود بالمسارح الآسيوية الإشارة للأشكال المتعددة والمختلفة المسرحية والخاصة بالمعروض فى بلاد آسيا ؛ المسارح الشرقية تشير إلى التاريخ الطويل وغير المتشابه للعلاقات بين الثقافة الغربية وثقافة آسيا فى الطرق التى وضعت بها تلك الأخيرة فى التاريخ (من حيث التصنيف الغربى) . ويلزم هنا أن نستحضر تداخل تلك الحقيقتين حتى لا نقود - فى حديثنا عن الفضاء - مسارح الشرق إلى حضارة بعيدة غريبة أو إلى مكان يقودنا لتتعرف على أنماطنا الخاصة .

فالتاريخ الخاص بمسارح الشرق هو ذلك التاريخ الطويل الذى يعود بنا إلى عرض الفرس لإسخيلوس وإلى الممالك الهندية - الإغريقية للإسكندر ، وإلى التمثيل والمعرض الخاص بسوريا ويمصر القديمة والتى وصلت إلى روما (وريما أيضاً من سوريا إلى الصين) ، إلى الإمبراطورية البيزنطية ، إلى المتابعات الأجنبية منذ عصر النهضة وما بعد ذلك ، مثل عمل إرساليات الجيزويت التى رأت " المسارح " الشرقية ، ثم بوسائل الخروج والاسفار فى القرن التاسع عشر إلى الإمبراطوريات الاستعمارية ، وصولاً إلى الراقصين - الممثلين الشرقيين فى أوروبا فى نهاية القرن التاسع عشر والإحياءات المستمرة منها والتى عكسها

المسرح في القرن العشرين (جريج Craig ، كويو Copeau ، ارتو Artaud ، مير هولد Meyerchol'd ، يتس Yeats بريخت Brecht ثم بعد ذلك جروتوفسكي Grotowski ، بروك Brook ، شيشتر Schechner ، باربا Barba) والتاريخ المرتبط بالمسارح الآسيوية تاريخ معقد أيضاً ، إذ إن أساسه هو انتشار أربع ديانات كبرى (الهندوسية ، والبوذية ، والكونفوشية والإسلام) والتي ارتبط بها المسرح بشدة ، ويجب أن نعتزف أيضاً أنه في آسيا يُعد الرقص والمسرح واقع واحداً مرتبط بالموسيقى. وهذا الواقع يقوم على الامكانيات الجسدية للممثل ، وتصنيف الحركات المسرحية، والتعليم الطويل والمستمر لطرق التمثيل والدور الاساسي للموسيقا والعلاقة بالدين واستخدام الألوان والأزياء كأساس للسينوغرافيا .

إنه تراث ديناميكي من التنوع وليس مجرد تراث محافظ ثابت. والفضاء - في مسارح آسيا - هو بنائيا الممثل الذي يتحرك في فضاء معين أزياءه ومكياجه، القيم الرمزية للأدوات، وهذا هو أول إبهار حدث لرجال المسرح الغربي في القرن العشرين بالإضافة إلى ذلك تركيب الاشكال التي تغلق من العناصر التي ذكرناها، إنها أكثر من مجرد شكل هندسي لجعل العناصر بل نجد أنفسنا أمام تعريفات الممثلين للفضاء المسرحي حيث يفرضون عليه الطرق التي يجب من خلالها تنظيم أماكن المخرجين ؛ فتلك الطرق لا تتبع من بيئة ابداعها المشهد ، ولكن تنطلق من وظائف وقيم اجتماعية .

ومن الثقافات المتعددة لآسيا اخترنا الثقافة الهندية ، الصينية واليابانية (ولكن توجد ثقافات أخرى أيضاً تلك الخاصة بـالي Bali وحضارة التبت ، إذ

إن لديهم مسارح وفضاءات) . ولن نقدم عنها تحليل تاريخ ولكن مجرد إشارات
"وجود" بسيطة .

المسرح الهندي

توجد ثقافات كثيرة في المنطقة الهندية الواسعة ، وبالتالي أشكال مختلفة
للمرض ، وتاريخ طويل . ولكن للمسرح التاريخي التراثي توجد نقطة انطلاق في
أحد الأبحاث وهو بحث Natya - Sastra ينسب للأسطوري Bharate Muni ،
حيث يجمع الحكمة المسرحية في الفترة بين القرن الثاني قبل الميلاد والقرن
الثاني الميلادي .

و الناتيا Natya في الهند هو ما نسميه نحن المسرح ، شكل فني مكون من
عناصر الرقص والموسيقى والبانتومايم والملحمة وأداء باليه ، وفنون تشكيلية
وطقسية ، والبحث عبارة عن مرشد موسوعي حول فن التمثيل ويتكون من ستة
وثلاثين فصلاً والفصل الثاني عن العمارة المسرحية (فالمنوان " Mandapivi-
dhanam " مترجم " بناء المسرح ") .

وفي أبحاث العمارة الهندية يتحدث عن أماكن العروض الثابتة المبنية بجوار
المعابد الضخمة ، أو تلك المؤقتة المرتبطة بمناسبات طقسية ؛ أيضاً الخاصة
بصالات مستخدمة للعروض تحدث باراتا Bharata عن ثلاثة أشكال لبناء
المسرح (مربع ، مستطيل ، مثلث) وعن ثلاثة مقاييس (كبير ، ومتوسط
وصغير) ، وعادة ما تكون موزعة بالترتيب الأولى للآلهة ، ثم الملوك ، ثم
الشعب .

وتبعاً لنقد أبهيناهاجويتا Abhinavagupta فإن المقاييس الثلاثة لا ترتبط كثيراً بالجمهور ولكن بالأبطال الذى يمثلهم الحدث . ويوجد أيضاً تكوين صارم فضائى يتعلق بالمقاييس ، والذى منه نستنتج أنه فيما يتعلق بالفنانين أفضل مسرح مستطيل مقياسه حوالى ٢٠متر x ١٥ (المربع ١٥ x ١٥ ، والمثلث جوانبه ١٥ متر) . وهذا المسرح المستطيل متوسط (١٥ x ٣٠) ، ينقسم إلى جزئين متساويين؛ أحدهما لخشبة المسرح والآخر للجمهور . خشبة المسرح منقسمة إلى جزئين متساويين (الجزء الخلفى هو جزء تغيير الملابس) ، والجزء الأمامى من خشبة المسرح منقسمة أيضاً إلى جزئين ، الجزء الأمامى منهما (رانجايتا) هو الجزء المخصص للأداء . والتقسيم ذاته وبدقة موجود فى المسرح المربع والمسرح المثلث . ولكن جدير بالذكر أن ننتبه لاختيار الأرض التى عليها يبنى المسرح ؛ يجب أن تكون مطهرة من الدنس (حجارة ، عظام ، حشائش ، حصى) وقاسية ويتم قياسها بغيط أبيض بطريقة فلكية معينة . ويتم الإشارة ، بالتفصيل - لكل نمط مسرح - إلى المدد والمكان والكيفية التى يجب أن تقام بها الأعمدة . وعادة ما تكون المناطق المختلفة فى تقسيم المسرح مكرسة لألوهة مختلفة : الفناء مزين بصور نباتات ، وزهور وطيور وحيوانات والأسوار أيضاً يجب أن تكون مزينة وفى أبحاث أخرى أهل انتشاراً مكتوب أنه فى قصر الملك يجب وجود ثلاثة أنواع من المسارح : مستطيل ، مربع ، ودائرى مشيراً إلى نوع العرض ونوع الجمهور المخصص لكل شكل .

وتبعاً لما كتب باراتا Bharata ، يجب أن يجلس الجمهور فى شرفات مسرح مرتفعة فى مستوى أعلى من خشبة المسرح ، وتنقسم خشبة المسرح إلى ثلاثة

أجزاء (تقسيم غير معمارى) يسمح تغيير المشهد ؛ حيث تمثل دورة للممثل الراقص الذى يعبر من مكان إلى آخر تغيير الفضاء . وعادة يكون لفرفة تغيير الملابس بابان يسمحان بالدخول للخشبة . الموسيقيون يجلسون فوق الخشبة ، فى أحد الجوانب ؛ ويوضع الستار فى المشهد وخلفه تدور أحداث تمهيدية .

إذا أعدنا التأمل فى الفضاء كما حكام لنا باراتا Bharata ، من الصعب إلا نضع أمامنا هذا التساؤل : كيف أن حدث بناء المكان أهم بكثير من البناء فى حد ذاته ؟ فالفضاء يخلق من حدث بناءه تبعاً لقواعد تقنية - دينية . ولكن فى النهاية لا نجد أمامنا مكاناً هندسياً . بل نجد خشبة المسرح بحوائطها الخلفية ، شرفات المتفرجين ؛ ديكورات الساحة والأسوار ، ونجد أيضاً ديكورات الحوائط الخلفية ، الموسيقيون يجلسون فوق خشبة المسرح ، ازياء الممثلين - الراقصين ؛ وهذا الإجمالى هو الذى يحدد فضاء التمثيل .

ونحن نجد بالفعل كل تلك العناصر مبسطة بطريقة أو بأخرى - فى كل عروض التراث ، فى صالات العرض فى المعابد أو القصور ، وفى المسارح المؤقتة التى تبني لمناسبات . فالفضاء المسرحى الأساسى يبدعه جسد الممثل - الراقص، تخلقه حركاته فى الفضاء وأزياءه . تكون حوائط ستائر الخلفية والأسقف والأعمدة أيضاً . ومن الممكن أن نعثر أيضاً على إكسسوارات (عربات يدوية ، أعلام ، أحجار صناعية ، عربات ، الخ ...) توجد أيضاً ألوان الأقمشة ، ونوعية الزينة و أسلوب الماكياج . و الألوان لها قيمة رمزية ومرجمية ؛ فالأبيض للعرض البطولى ، واللون الفاق للعرض الحزين ، والألوان المتنوعة للكوميدي ، هكذا ... فالفضاء المسرحى يبنى على أساس رقص الممثل ، حركاته المنظمة

بيديه (موادرا Mudra) ، ومن تنوع التوازن والأوضاع ، وعلى أساس التعبيرات
الرمزية على وجهه ، ومن الموسيقى .

وإذا كان هذا الأسلوب للفضاء المسرحي يمكن أن يصلح للمسرح
السنسكريتي، فإننا نجد أيضاً في الرقصات الدرامية . ففي رقصة الكاتاكالي
Kathakali يقف الجمهور في أى مكان و يحدد مكان الأداء . يمسك شخصان
بقطعة قماش تستخدم في البداية كستار ، ثم بعد ذلك للسماح بدخول الممثل -
الراقص . يكون زيه فضفاض ملون ، وماكياج الوجه مركب ؛ هذا هو المشهد .
تلك عروض المساحات المفتوحة ، ولكنها أيضاً رقصات درامية حيث الفضاء هو
الجمهور الذي يراقب أداء الممثل - الراقص من أحد الجوانب ، ثم هناك الفضاء
الديناميكي الذي يخلقه المثل.

ويكمن الإبهار والتأثير العظيم للمسرح الهندي على رجال المسرح القرى في
ذلك المعنى " المقدس " في تعريف الفضاء ، في إعدادة ؛ وفي أن عمل الممثل هو
الذي يخلق فضاء الحدث المسرحي في مكان مفتوح أو مكان مغلق ، وفي أن
القيمة الميثية للمرض (الأزياء والأقنعة والماكياج) مرتبطة بالقيمة الرمزية
والدينية .

المسرح الصيني

فيما يتعلق بالفضاء ، يتأسس التراث القديم والمتعدد للمعرض في الثقافة
الصينية على فن الممثل - الراقص ، أزياءه وأكسسواره ، ولا يوجد تعريف ذو
معنى محدد للفضاء المسرحي كمعمار مسرحي . الخصائص الأساسية هي تلك

العامة المرتبطة بعمارة هندسية تأسست على مبان ذات أعمدة وأقواس فيها
توظيف الحوائط للدفاع ولانفصال عن ما هو بالخارج ، والسقف هو العنصر
الخاص بالشكل النموذجي الذي يعطيها منطق الاستقلال . هكذا فإن الفضاءات
المسرحية هي أساساً خشبات المسرح الموضوعة في المعابد ، وفي الأسواق ، وفي
منازل الشاي ، وفي المنازل الخاصة ؛ والمسارح الأكثر ثراء توجد في مناطق
مسيجة وتبنى للجمهور شرفات مغطاة أو مفتوحة ، وتكون خشبة المسرح عبارة
عن منصة مرتفعة عن الأرض خلفها كشك للخدمات . وتسبب نقص وجود تراث
محدد للعمارة المسرحية منذ بداية القرن العشرين وبداية الحكم الجمهوري، في
سهولة تبني العمارة الغربية للعروض . وفي فترة سونج Song (من القرن
الحادي عشر حتى القرن الثالث عشر) استخدم ممثلو البلاط والممثلون
الجوالون خشبة مسرح كالمنصة والجمهور حولها من ثلاثة جهات ، منصة مغطاة .
وفي كايفينج Kaifeng - العاصمة آنذاك - هناك أخبار عن أكثر من خمسين
مسرح ، والمسارح عبارة عن مناطق مسيجة مزينة بالإعلام والرايات . وفي القرن
الرابع عشر وجدت مسارح غير مغطاة ، حائطها الخلفي به بابيين تفلقهما ستائر
ومعلقة بينها اسجافاً مزينة . وفي القرن السابع عشر قدم المسرح أيضاً في
صالات الشاي ، بالإضافة إلى البلاط والأسواق والمعابد ؛ وبدأ المتفرجون بعد
أن كانوا يجلسون فوق منصة العرض ، يحتلوا الفضاء المركزي بموائد، بينما على
الجوانب وفي مؤخره الصالة توجد منصات مرتفعة عن الأرض ، أما الفقراء
فكانوا يجلسون على أرائك. وفي القرن الثامن عشر أصبح للفضاء المسرحي
هيكلًا متكاملًا ؛ فخشبة المسرح المرتفعة مغطاة بسقف مزين مقام على أعمدة

مرسومة ومزينة أيضاً وهى الخلفية ستائر مشفولة . وخلف خشبة المسرح يوجد مكان تغيير الملابس .

لا توجد سينوغرافيا فى المسرح الكلاسيكى الصينى ؛ فالصالة والخشبة مزينان إلى أقصى درجة ليصبغا غاية فى "الجمال" ، وعلى الخشبة يخلق الممثل الفضاء بحركاته ، بزيه وبالاقتعة ، يساعده على ذلك الأقمشة والالوان ذات الالوان الرمزية الفورية . وعادة ما يكون استخدام الأدوات رمزياً أيضاً ، وخاصة الموائد ، والمقاعد ، والكراسى الخشبية المستخدمة فى بناء الابراج ، والجبال ، والكبارى ، والممثلون الذين يعبرون المشهد بالأعلام السوداء يمثلون المواصف ، وإذا كانت الأعلام زرقاء فهى تمثل الأمواج . توجد أيضاً الاقتعة ، ثم الوجه المرسوم بالوان تمير عن الصفات والمشاعر . فإذا كان بناء الفضاء فى المشهد شئ أساسى و الأدوات التى تبنى السينوغرافيا بسيطة ، تصبح الخاصية الجمالية والقوة الرمزية للمشهد فى أكثر حالات ثرائها هى التكوين والتجسيد الديناميكى الذى يبدعه الفنان .

وأوبرا بكين هو شكل مسرحى ولد فى آخر القرن الثامن عشر ثم بالوحدة اللغوية والسياسية لقرنتنا الحالى أصبح هذا الشكل " الأسلوب القومى " ؛ ولكنه شكل منغمس فى تعددية الأساليب المسرحية والموسيقية الإقليمية . و " الإوبرات المحلية " مثل أوبرا بكين ، لها كأساس الخصائص نفسها ؛ فالفضاء المسرحى هو مسطح مقام بداخل أحد الأروقة ، أو أحد الصالات ، أو محاط بسور و الفضاء المسرحى تعرفه خشبة المسرح والالوان (أو المشرفات) على الجوانب الثلاثة الأخرى . لا توجد وحدة مكانية ، بل يوجد سحر الحدث . وتوصف الفضاء يلزم

وصف أداء الممثلين - الراقصين - لاعبي الإكروبات ، والمعتقدات التي تساعد على قص هذا التاريخ هي خصائص التجسيد الديناميكية للأزياء وللأعلام ، وللاستائر وللأكسسوارات. فمعتقدات المسرح الصيف مطلقة ورمزية ولكنها مؤسسة على إعادة إنتاج ملموس ودقيق للتفاصيل الواقعية ؛ حركات اليد على سبيل المثال - للشخصيات النسائية تشير للاختلاف عن تلك الخاصة بالشخصيات الذكورة . توجد أدوار ثابتة ، أنماط خاصة بالمعتقدات وبطريقة السلوك في المجتمع ؛ والأنماط الأربعة الأساسية لاويراكيين هي تلك المذكورة Shing, Ching والدور النسائي والدور الكوميدي . وهي عروض فيها يعبر البطل والبطلات الجبال والشلالات ، يحاريان ضد الظلم . ورؤية هذا يعد فضاء المشهد للمسرح الصيني . وحذف السينوغرافيا يرفع من مستوى الرؤية التي يبدعها الممثل بتقنية الحركات المصطنعة ذات الدلالة وذلك من خلال سنوات طويلة من التلمذة ، وبمساعدة الأزياء والإكسسوار ، كل هذا يخلق سينوغرافيا ديناميكية .

المسرح الياباني

من بين المسارح في آسيا ، نجد أن المسرح الياباني هو الأكثر وجوداً في مخزن المسرح . وبين المسارح اليابانية الأكثر "حضوراً" هي مسارح " النو Nô " الكابوكي Kabuki والبونراكو Bunraku .

ففي اليابان أيضاً يقلب وجود فضاء البيئة المسرحية وجود الفضاء الذي تخلقه خشبة المسرح وعلى هذا يخلق الممثل فضاء المشهد .

" إن مسرح النو - كان في وقت ما - يقام في الهواء الطلق ، ومازال يوجد بعض من تلك المسارح والتي تستخدم في المناسبات الكبيرة في ردهات المعابد .

واليوم تقام العروض - عادة - بداخل الصالات الصغيرة التى تنتمى للمدارس المختلفة للتمثيل . وحتى فى تلك الصالات احتفظ المسرح ببناءه لتقليدى ، حتى بسقفه التقليدى " .

(R. Sieffert , Introduzione a Zeami ,I segreto del Teatro Nô , Adelphi
(, Milano , 1966 , P.15

ووجود السقف فى منطقة المسرح ، أيضاً فى الصالات المغلقة ، ليس مجرد أطلال أثرية لتراث بلا معنى ؛ فلذلك قيمة بنائية ودلالية . فالسقف هو دلالة لوحدة الفضاء / المساحة . فهو كذلك فى العمارة اليابانية والتى لا تقوم الاسوار بتحديد وتعريف المبنى ولكن السقف هو الذى يعطى وحدة للفضاء ؛ وهذا النظم البنائى استخدم أيضاً فى بناء المسرح ، فالسقف له وظائف سمعية ، وأحياناً يستخدم " كسقف " المشهد (مثلاً لتعليق بعض الأدوات) . ولكن أهم شئ هو أن السقف يحدد مكان العرض ، وحدة الفضاء المواجهة لمكان المشاهدين . وكما يرمز السقف فى المعابد لمكان مقدس ، فالسقف يبرر وجود الأعمدة ، التى لها وظيفة أساسية فى تنظيم المشهد وتمتد لتغطى مكان الحدث بأكمله .

فخشبة المسرح منصة ، مرتفعة حوالى متر ، ومساحتها حوالى خمسة أمتار ونصف بكل جانب ، بسلم صغير تجاه الجمهور ؛ وفى الخلف توجد خشبة الخلفية (للموسيقين) . وعلى اليمين توجد خشبة جانبية ، وهى منطقة الكورال، وفى اليسار يوجد " معبر " ، وفى خلفيته ستار وخلف هذا الستار توجد غرفة المرأة ، التى لا يراها المتفرجون ، فيها يستعد الممثل قبل العرض .

إذن ففضاء المشهد فى مسرح النو رمزى إلى حد كبير بالنسبة للعروض، ولاوظيفة له للدرما ؛ فهو موضوع ثقافى، وظيفى مستقل بالنسبة للصالة أو للفضاء الذى يوضع فيه؛ وعادة ماتكون هناك أعمدة فى الخلفية من البامبو والصنوبر تشير إلى مربع الممثلين، ويجوارها الاوركسترا، ومايخدم المشهد يوضع على يمين الكورس؛ ويكون "الكويرى" بين حجرة الملابس وبين خشبة المسرح هو العنصر الأكثر اعدادًا، والذى يمرض قيمًا وامكانيات، (فالأمر ربما ارتبط لدى البعض بالممثل الذى يعبر عليه بجسده الخيالى Corps fictif ، ذلك العبور بين ماهو إنسانى وما هو يفوق الإنسانية، تلك الحالة التى يخرج فيها الممثل عن مجرد كونه شخص عن مجرد كونه شخصية) ويعرف السقف فضاء المشهد كواقع آخر بالنسبة للفضاء المحيط، إنه فضاء محدد فى القرن الخامس عشر، فى بداية النو ، ومثل مسرح النو ، احتفظ بنفسه دون أى تغيير، بحياة خاصة رمزية.

وبعد ذلك ، وبداية من القرن السابع عشر ، وبنجاح سريع وساحق ظهر مسرح الكابوكى Kabuki . أضاف الكابوكى إلى المسرح البدائى المبنى بواسطة منصة مستطيلة بسيطة ، أضاف كويرى مثل ذلك الخاص بمسرح النو (ولكن ليس بجوار خشبة المسرح بل عامودى عليها). وبخلاف مسرح النو ، فلقد تغير الكابوكى خلال فترة تطوره .

كانت المسارح فى البداية عبارة عن مساحات محاطة بالبامبو. وكان مايعرفها هو برج (ياجورا Yagura) فى المدخل عليه طيلة تعلن بداية العروض وفى القرن السابع عشر تضاعفت المباني المسرحية، بعد أحداث كثيرة من المنع والرقابة من

قبل السلطات، وتحدد وجودها وارتبطت بمنازل الشاي (ثم ستتقل تلك المنازل لتقام بجوار المسارح عندما تصبح للمسارح احيائها الخاصة) . ومع حركة اصلاح مييجي (Meiji ١٨٦٨-١٩١٢) بنيت المسارح فى كل مكان، مسارح كبيرة مبنية من الحجارة أيضاً. وفى الموسم المسرحى يكون مبنى المسرح- والذى يعرف من البرج والستارة التى عليها شعار المسرح- محاطاً بمنازل الشاي وبيديكورات خاصة، بالزهور والاعلام؛ وأمام المسرح لوحة ضخمة مرسوم عليها صور الممثلين .

وبالفعل منذ عام ١٧٠٠ كان لخشبة المسرح كويريين` (هانا موشى، ممر الزهور) على يسار وعلى يمين الخشبة ، وفى وضع عمودى ، وهما هنا مكانان للحدث الهام ، ذو التأثير الخاص ، وبجوار الجمهور (بعد الحرب العالمية الثانية و تحولت الصالات الكابوكى الضخمة لتحتفظ بهاناموشى فى شمال الصالة ، ماعدا المسرح القومى فى طوكيو الذى يحتفظ بأثنين)

فى البداية كان فضاء الجمهور هو ذلك الفضاء الواقع بين الكويريين، وفى نهاية القرن الثامن عشر ألقى المسرح القديم ذو السقف والمنحدر من مسرح النو ووصل إلى المسرح المفتوح المستطيل المتسع . وعرض الكابوكى هو عرض حركة ، ومؤثرات وتأثيرات قوية ولذلك تطور كثيراً من حيث تقنية المشاهد الخاصة به .

وفى منتصف القرن الثامن عشر اخترع المؤلف الدرامى ناموكى شوتزو Namuki Shozo المنصة الدوارة (Nawari butai) فى وسط خشبة المسرح، وأسفل خشبة المسرح توجد "الاختراعات" والآلات المختلفة ، وذلك بمنصات ترتفع وتهبط لتعبر عن ظهورات واختفاءات. وأصبحت السينوغرافيا مجهزة

للمؤثرات المتنوعة؛ حرائق ، زلازل ، براكين ، طيران ، والديكور من كل نوع .
فالفضاء الخاص بالمشهد يحيط بالمتفرج ، يقدم له رؤية عالم رائع ، بمؤثرات لها
مناظر طبيعية للمشهد أمامه ، والاقتراب من المشاهد القوية للممثلين - فوق
الهاناموشي- الذين يحولهم الماكياج والأزياء إلى شخصيات فائقة الطبيعة .
فالبنى المسرحى عبارة عن محتوى ، والمشهد هو فضاء الرؤية؛ الواقع أنه فى
هذا المسرح الاستعراضى والرائع يخلق الممثل - الراقص الفضاء وذلك بواسطة
أزياء المركبة والزاهية ومكياج الرمزي وبالأخص بواسطة تقنياته الجسدية .

والبونراكو Bunraku هو مسرح المرائس، الذى تصعبه الموسيقى والفناء ،
وبدايته فى نهاية القرن السادس عشر (الآلة الموسيقية هى الساميزن
Samisen). فى البداية كان الأمر يتعلق بمجرد خشبة مسرح ضيقة وطويلة ،
بستارة صغيرة فى الهواء الطلق؛ ولكنه سرعان ما تطور ليصبح مسرحاً أكثر
عمقاً ويزينه برواز لخشبة المسرح، يقدم تقنيات مسرح التابوكى. وفى بداية
القرن الثامن عشر أصبح طول المرائس يصل إلى مترين، تتحرك على خشبة
المسرح ، وأصبحت السنوغرافيا واقعية وفى نهاية عام ١٧٠٠ سقط ثم أعيد
ترميمه فى نهاية القرن التاسع عشر كأحد المسارح الكلاسيكية اليابانية .
منتقلاً من مجرد مسرح رمزي ومتنوع إلى مسرح رمزي ، بحوالى ثلاثين عروس
وعشرين آلة موسيقية .

ومن هنا يتضح لنا أن فضاء مسارح الشرق ليس مجرد معمار ولكنه مكان
(فضاء المشهد) ومكان آخر (فضاء الجمهور) ولكن لا يوجد انفصال بين المكانين،
كما هو الحال فى فضاء المحترفين الذى تحدثنا عنه فى مسرح الثقافة

الأوروبية. فهناك علاقات وظيفية وتوجد خشبة المسرح التي تعتبر مادة ثقافية، مكان لتوظيف الفضاءات الأخرى (وخاصة المعبد) ففضاء الكابوكي "بالكوبري" المتجه نحو الجمهور ، وتقنيات مشاهده أكثر "مسرحية" ولكن في الكابوكي أيضاً، كما هو عامة في مسارح آسيا ، الفضاء المسرحي واقعياً وفعلياً يوصف فقط عند وصف الوجود المسرحي للممثل ، ألوانه ، وأزيائه ، وأدواته وأقنعتة وماكياجه، الموسيقى والرقص؛ أى الممثل والمحتوى حيث يتحقق بالفعل الوجود المسرحي . وهذه هي المقدمة الرئيسية لأى حديث حول الفضاء المسرحي فى الشرق .

مسارح الميادين والشوارع

إن مسارح الشوارع فى التاريخ ليست هى أول شكل منطقى وزمنى للمسرح، بل هى فى الحقيقة مسرح موازى منذ أمد طويل ، ذات علاقة دياليكتية قريبة جداً . وهى ليست مثل فنون العرض والكارنقال أو الأعياد والطقوس فيما يتعلق بالفنون المسرحية، ولكنها تمد بالأحرى إمكانية ومعنى وتأكيد للمسرح. فيمكننا أن نفكر فى المسرح فى الأماكن المفتوحة الذى عادة ما يقدم طرق موجودة (أو ممكنة) فى المسارح المغلقة؛ أو نعود بالتفكير للمسرح المتجول ذلك الذى يقدم فى كل مكان ، كمهنة للترفيه؛ أو حتى نفكر فى العروض "التلقائية"، عروض التسلية لجذب الناس؛ أو نفكر فى تلك الفنون المتعددة أكثر تحديداً ذلك المسرح الواعى بكونه مسرح ينظم فى الشوارع. ففى الواقع، من خلال العرض الزمنى والجغرافى للأحداث التى اعتبرت أعمالاً مسرحية يجب أن نضع فى الاعتبار أن عدد المباني المسرحية المعدة خصيصاً ومجهزة بطريقة محددة للعروض المسرحية محدود جداً ؛ ولكننا نجد مسرح فى المعارض وهى الأسواق، فى المخازن وأماكن

التجمعات فى أى مجتمع ، فى أماكن العبادة، فى الكنائس وملحقاتها؛ فى الميادين والشوارع، فى الساحات والقصور ونجده أيضاً فى كل زمان، أحياناً كان يوضع فى التاريخ المسرحى وكأنه "عامّة" ذلك الوجود المنتصر الذى حول المدينة إلى مسرح؛ أو من خلال الانعقاد الموسمى للكرنفال؛ وأحياناً كان يوضع جانباً وكأنه جزء من المروض "الفلكلورية" أو الاحتفالات الدينية فى القرنين الثامن عشر والتاسع عشر . وغالباً ما يصحب هذا الوجود اصداء لأساطير البداية والنشأة، والمشاعر التلقائية، والشعور "الشعبى" كذلك المسرح الذى كان يؤخذ فى الحسبان على أنه مسرح "مصفر".

وفى دراسة الفضاء المسرحى لمسرح الشارع يتطلب الأمر تركيزاً أكبر على الناحية الاجتماعية والأنثروبولوجية للمسرح ، وذلك أكثر من الاهتمام بالشكل (عمارة المبنى أو المشهد). والموضوع، موضوع الاهتمام هو ذلك التحول للفضاء المعاش يومياً من خلال غرابة فضاء التمثيل وطريقة عمله ؛ والقيمة التى تؤسس، وتجاوز وتجدد تاريخ الفضاء المسرحى تكمن فى واقع أن مسرح الشوارع هذا هو فى الأساس فضاءً نسبى، إنه فضاء اجتماعى، وتحدده العلاقة بين العرض والأرض، تلك العلاقة التى خلقتها مناورات الواقع البيئى وفكرة تجذير الفضاء المسرحى كمساحة خاصة. والسينوغرافيا المدنية يمكن استخدامها دون تغيير (على سبيل المثال خشبة مسرح أمام واجهة أحد القصور)، أو بتدخلات تحدد الفضاء (بدءاً من استخدام سياج ومنصات مثل تلك الخاصة بالألعاب الرياضية؛ أو بستائر وأغطية مثل تلك المستخدمة فى الميادين فى القرن الخامس عشر فى فلورنسا أو فى أعياد القديس يوحنا المعمدان)؛ أو تستخدم تلك السينوغرافيا مع

تدليلها بأقواس النصر أو بمنظر مرسومة أو "مؤثرات" . ويمكن أن يكون الفضاء المسرحي ثابتاً (منصات) أو متحركاً (العروض الجواله "الطوافه") التي تحمل طابع المسيرات العلمانية والدينية؛ ويمكن للمتفرجين أن يتبهموا ذلك العرض أو أن يكون لهم مكان ثابت .

و"بيئة" العرض يمكن أن تكون فضاء أعد خصيصاً لهذا الغرض، فبالتالى يصبح عرضاً حدد فضاءه الخاص وفضاء المشاهدين؛ ويمكن أن يكون الفضاء كما هو فى الأصل؛ عندئذ "سيتحاور" العرض مع الفضاء ويمكن أن يتفاعل مع الجمهور . وفى مسرح الشارع يمكن لمسرح أن يحمل معه فضاءه الخاص، بطرق مختلفة ؛ بدءاً من اعادة بناء العرض المقدم فى مكان مغلق فى مكان مفتوح، حتى تلك العروض التي تحدث على نوع من التفاعل لأنها تمد غريبة عن البيئة اليومية . أو يمتد الفضاء فى زمن الاعياد متخذاً الأشكال المتنوعة للتسلية أو معدلاً من الاشكال المعتادة للمدينة . والفضاء الطقسى الناتج عن الدراسات المتعلقة بمراقبة وأصول الشعوب يشير إليه ذلك الوجود "الشامل" النشاط للممثلين والمتفرجين، للبلاط وللمسيرات الاحتفالية، للأعياد فى العالم اليونانى - الرومانى كما فى المصور الوسطى، ذلك الفضاء يتأسس على فضاء جماعى وعلى عروض إما ثابتة أو متحركة مليئة بالإحياءات الرمزية .

وتضاف لتلك الطرق، المستمرة حتى يومنا هذا، فى عصر النهضة ذلك الاحتفال المدينى الذى فيه يتحول الفضاء الملموس إلى فضاء المشهد، فضاء مجرد، مفتوح لأى عرض. وغالباً ما يكون الجمهور نفسه عنصراً من عناصر العرض فى علاقة تتحدد من التغيرات التي تحدث لفضاء ليس محدداً ولكنه

يصبح كذلك حيث أنه يكون قبل كل شيء "بيئة" حتى قبل أن يكون رؤية مسرحية.

وهي الحقيقة - فإن مسرح الشارع هو الممثل (بالمعنى الواسع للمهنة) الذي يشغل حيزاً معاشاً ويجذب الانظار؛ أو ذلك الاحتفال الذي تتحول فيه المدينة وتبديل بسبب الازدحام والتدخلات المعمارية والتشكيلية. إنه ذلك المسرح الخاص بالمهرجين أو بالكرنفال، بالكوميديا ديل آرتي، أو بالاحتفالات المسرحية الباروكية. إنه إذن ذلك الممثل الواقف على منصة موضوعة في أي مكان (ويمكن معنى مسرح الشارع في تعبير "في أي مكان") أو في فضاء العجائب بمؤثرات المدينة المتحولة.

في القرن العشرين، وفي الحديث عن المسرح، افتتح موضوع جديد حول الانتباه لأشكال العروض التي لا تتصل بالمسرح، ولكنها عروضاً تتطلب نوعاً من البحث حول المعنى وقيمة المسرح. وتظهر ضرورة "العودة إلى الأصول" لتجديد مسرحاً أصبح خالياً من القوى الإبداعية تجعلنا نتجه إلى "ثقافة الآخر"، تجاه أشكال سمعنا عنها كنماذج المسرح البدائي أو الأولى؛ مثل مسرح الشرق وأفريقيا، المكسيك وأستراليا ... أو حتى المسرح اليوناني أو مسرح المصور الوسطى أو المسرح الإليزابيثي. وفي هذا البحث نلتقى مع علوم مثل علم البحث في عراقة الشعوب (الإثنولوجيا) وعلم الاجتماع والأنثروبولوجيا، وتاريخ الأديان، ودراسات التراث الشعبي والفولكلوري ... إن فضاء المسرح يعرف كمكان الممارسات الرمزية والذي يشبه الخاصية الطقسية. وفي "المسرح البدائي" كان فضاء الحدث المقدم هو فضاء منفصل، يتميز رمزياً بالفعل بالاتجاه الخاص

بنشأة الكون، وكان غالباً ما يؤدي فوق شيء رأس (عمود، شجرة، جبل) ويبنى بالتالى على ادوار ومستويات مختلفة؛ فالمركز يخلق العلاقة بين الادوار والمستويات . فالمركز (وبالتالى الدائرة) هو فضاء الحركة الإيمائية، الطقسية، الاحتفالية؛ وبالتالي أصبح الشكل "الأصلى" للفضاء المسرحى. لا يهم الفن المعمارى بقدر أهمية أن يمتلك الممثل -الراقص على ذلك الفضاء ، من خلال الأدوات التى يستخدمها أو من خلال حركاته؛ فالفضاء المتعلق بالمشهد والسينوغرافيا هو ذلك الفضاء الذى يكمن فى وجود هذا المركز والتحويلات المتعلقة بذلك (أزياء ، اقنعة... إلخ) والحركة . والحركة "المولدة" للمسرح تظهر فى ذلك الاستخدام للفضاء للمثور على مركز الأشياء وعلى ذات الممثل ، بحيث يقدم من خلال هذا المجتمع.

وفى الرقصة المكسيكية "Peyotl" (وذلك لنستخدم مثلاً موحياً رآه آرتو Artoud بالفعل) نجد دائرة مرسومة على الأرض موضوع فى وسطها نيران مشتعلة وعشر صلبان موجهة نحو الاتجاهان الشرقى والغربى. والفضاء المسرحى كفضاء أسطورى - طقسمى يتأسس على تكوين الإيماءات والدلالات الملموسة ؛ من خلال حركة الممثل ورد فعله مع الأدوات التكرية ومع أعضاء المجتمع الذى يحيط به.

وقد كانت عروض التسلية والعروض الاحتفالية، والطقوس المختلفة وأشكال المسرح البدائى، أو المسرح الموازى فى تنوعها الجغرافى والتاريخى هى المكان المتاح للبحث عن مسرحية "أصلية" ، (ضد التدهور والنضوب للفضاء المسرحى القائم على المؤسسات) من خلال علاقة متداخلة مع نوع من التأريخ والممارسة المسرحية بحثاً عن "ضرورة" المسرح .

ويحكى أ. دانكونا ، فى كتابه أصول المسرح الإيطالى *Origini del teatro italiano* (Torino 1891, II pp.235,5gg.) من يرى وهو يعبر جيل الايبينينو فى توسكانا فى بداية الريع، رجالاً ونساءً وأطفالاً بملابسهم الجديدة يذهبون فى وقت الغروب فى مجموعات نحو مكان ما: ذلك المكان الذى يتجه إليه الجميع، إنه مسرح، ومايجذبهم إليه هو عرض درامى". ويشير إلى نماذج أخرى فى أوروبا عن آثار العروض المقدمة ليتحدث بعد ذلك عن المعارض، والسحرة والأجران والحظائر.

ويتحدث كويو *E.J.Copeau* فى كتابه المسرح الشعبى *Théâtre Populaire* (*Puf, Paris, 1941*) عن "المعجزة" اليونانية مثل التى حدثت فى وقت ما عندما كان الشعب كله يستعد للإحتفال المسرحى الذى كان يدعى لرئاسته أحد الآلهة، وعن مسرح العصور الوسطى كزمن كانت تخرج فيه الجموع فى مسيرات لتحضير العروض التى كانت تقدمها مدينة ما .

وحكايات ووصف العروض الشعبية عديدة جداً، وكثيرة أيضاً الاساطير المتعلقة بمسرح الزمن البعيد زمانياً وفضائياً...؛ ولكن عادة ماتكون البيئة المسرحية هى جماعة ما ، فضاء علاقات، يرى وكأنه فضاء ضرورى. والطريقة الأكثر تجذراً وانتشاراً هى تلك الخاصة بروسو *Rousseau*: "أزرعوا فى وسط الميدان عامود وحوله أوان مليئة بالزهور تجمعون الناس وتكون لديكم حفلة" (*lettre D'Alembert, P.234, Flammarion, Paris , 1967*) هاتان الطريقتان (عادة مجتمعتان) لجذب الانتباه- المركز- وللحفلة كعملية تتلقان من التاريخ

المحتمل (وليس الواقعي) إلى مسرح الشارع . وتتصل بتاريخ المسرح في اليونان وفي روما ، في العصور الوسطى وفي عصر النهضة، ومنذ القرن السابع عشر وحتى يومنا هذا وذلك فيما يتعلق بإقامة الحفلات الدورية أو الاحتفالية ووجود المسرح .

إذا تحدثنا عن العصور الوسطى، قبل أن تخترع الحضارة الغربية المبنى المسرحي في عصر النهضة الإيطالية، كان فضاء التمثيل هو فضاء المدينة؛ فضاءات خاصة مثل الصالات والأروقة، فضاءات دينية مثل الكيسة، فضاءات مدنية مثل الميادين والشوارع، ومثل الأسواق والطرق. وفي العصور الوسطى بصفة خاصة كان القائمون على تقديم العروض يستخدمون الأماكن التي يتواجد فيها من يريدون تقديم تلك العروض لهم. وفي الاستعدادات الخاصة للعروض كانوا يجودونه، ويختبرون قدراتهم على تقديم تقنيات الرقص والتمثيل، على استخدام المجاز والاساطير؛ وهنا كانت تظهر أبيات الشعر وروايات الفرسان، وقصص وحواديت تشكل أحداثاً متشابكة من خلال طرق تقديمها. وفي المعارض والحفلات كانت تنشط الطرق المتنوعة لجذب الانتباه بدءاً من عرض حيوانات الألبان المدرية، إلى الدعوات الكوميديّة للعروض. وفي الكنائس كانت العروض المقدسة تنظم فضاءات ذات دلالة. كانت الميادين والطرق تتحول، حتى أنه أحياناً كانت تدخل تعديلات على هياكل الفضاء اليومي. فقد كان هناك، منذ ذلك الوقت من خلال الأشكال الزمنية والمكانية المختلفة، تراث خاص بالحفلات الشعبية وخاص أيضاً بالاحتفالات الطقسية. كان هناك تراث خاص بالممثل ، كانت الجموع تتقدم ويظهر وسحر المكان الاحتفالي، كانت توجد المنصة التي

يقف فوقها الممثل. كان هناك أيضاً العرض الموكبي والذي غالباً ما توجد فيه العريات الرمزية، ويوجد بجانب كل ذلك فن الكوميديين الجواله والمروض الخطرة وعروض المهارات .

بالنسبة لفن الكوميديين، فالفضاء هو ذلك المسرح الذي تحدثنا عنه، وايضاً دخول كوميديو الملهة كوميديا ديل آرتي، أو عروض جذب الانتباه كما لاحظ ممثل شكسبير المعروف ويليام كامب *William Kempe* عندما ذهب من لندن إلى في الفترة من مارس لغيراير عام ١٦٠٠، وهو يشاهد استمرار رقصات الموريس دانس *Morris Dance*. إن عالم المعارض بمسارحه هو واقع انتشر في اوروبا كلها والتي عرفت في الفترة بين القرن الخامس عشر والقرن الثامن عشر في الزاسيا "ملكة الشعب الجوال" (جماعة اخوة مينستريللي كما كان ذلك في فرنسا وانجلترا؛ والتي بنت ممثليها، مهرجيها، وتراثهم. إنها تلك الثقافة أو الفضاء المرتبط بالمعارض وميادين الأسواق؛ حيث تلك المنصة المرتفعة والتي توضع فوقها ستائر متحركة تغطيها وتكشفها .

إن الحفلات المرتبطة بعصرى النهضة والباروك مرتبطة بشدة - حيث الشكل والممثلين- بالفضاء المسرحي.

فالحفلات الباروك هي العمل الذي فيه كان يتم تجريب كل الإمكانيات من خلال الفضاء الاحتفالي اليومي، وهو نوع من انتشار عناصر العمل المسرحي في فضاء متحرك وممتد ، متعدد المعاني؛ ميدان تحول إلى مسرح، آلة تتحول ، مبنى رمزي يتحول إلى مبنى مسرحي، وجود فضاء منظم ومثالي به أقواس

وإطارات أو ديكورات . وهنا أيضاً تكمن دياليكتية الفضاء المسرحى فى اختلاف البيئة ، والشئ الملحوظ هو ان المينوغرافيا تستخدم عناصر مثل قوس النصر، أو المريات المجهزة للحفلات (ذلك منذ القرن الخامس عشر)، وتلك الاخيرة عادة ماتكون مجهزة بتقنيات ويطرق خاصة بالتمثيل المسرحى (الجبل، المركب، المؤثرات والخدع... إلخ، ويكون بها أيضاً منصات للمتفرجين). واللغات فى ذلك العصر الباروكى كانت تعتمد على تراث مسرحى له أشكاله الرمزية، على ادوات ثقافية وهى الحفلات كان كل ذلك يختلط فى مجموعة تركيبات غير منتهية، حيث يتم عرضها من خلال مسيرة رمزية للمشروع الاحتفالى. على سبيل المثال فى حفلة نظمها برينتى *Berrini* فى روما فى ميدان بياتزا ديللا سبانيا ، عام ١٦٦١ حيث وزينت الاجزاء العليا من الاشجار المجاورة لترينيتا داي مونتي لتصبح منظرًا مسرحيًا ووضع عليها مشاعل ولوحات كتب عليها شعارات: تحولت الترينيتا داي مونتي بإضافة بعض الاحجار المزيفة والمنحدرات إلى جبل رمزى ينتهى- من ناحية المنظور (الرؤية) المسرحية- بجرس الكتيمة أعلى السلالم؛ وتتمثل تلك السلالم منصة كبيرة مليئة بالأشكال الرمزية. وهذا النوع من الأمثلة يمكن أن يتكرر بطرق متنوعة.

حفلات المهرجين ، من وجهة النظر الثقافية، والحرفية، والشعبية ووجهة نظر الهواة هى عبارة عن واقع له تاريخه الخاص الذى يقترب كثيراً من ذلك الخاص بالمسرح. ولهذا يراها المسرح (كما يرى احدهم طقس ما) ككوع من اعادة التجدد التى تكتسب معنى مسرحى؛ فهى تلك اللحظات التى يتمرد فيها المسرح على المسرح المؤسسى والتى فيها يظهر المسرح. فمسرح الشارع هو شئ أكبر

بكثير من مجرد كونه مسرح؛ فهو ذلك الفضاء الذى يبعد عن الأبنية المسرحية ويصبح تأكيد وضرورة للمسرح الجديد . ففى الفترة بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين تفجر وظهر كمسرح "شعبى" وتجريى ، وفى القرن العشرين أصبح شكلاً ونوعاً من انواع المسرح.

فمسرح الشارع ليس مجرد فن "مصفر" كالمسرك والمسرح المتجول، بل يزدهر هذا المسرح من حين إلى آخر ويظهر فى تاريخ الثقافة المسرحية بل هو أحياناً يختلط- بطريقة سامية نوعاً ما- بمسرحة المدينة. ولكن فى القرن الحالى فإننا لن نجد تاريخ المسرح سوى جزئياً فى الصالات المسرحية لأنه باسم الفن المسرحى خرج المسرح من المسارح بحثاً عن مسرح يلتزم فقط بكونه مسرح. فبحث المسرح فى القرن العشرين عن الفضاء الطبىعى أو ذلك المدينى وأحياناً كان يعود ليتمثل فقط فى مجموعة من الأشخاص يرغبون فى ابداع علاقة تمبيرية خاصة (وهى المسرح) فى كل مكان ، طالما كان هناك شئ يقال وشخص يرغب فى الإصفاء. إن المسرح هو فضاء الاحتفال هو فضاء الطقس الدينى، بل هو ذلك الفضاء الوجودى للحقيقة .

ففى القرن التاسع عشر قدم المسرح بين اطلال المسارح المفتوحة وأمام الكنائس، بل قدم فى الميادين والريف، فى الغابات والشوارع. و احتل الفضاء غير المسرحى محل الفضاء الاصلى للمسرح فى نزوع وميل للطقس الدينى.. ففى ألمانيا عام ١٨١٤ ثم بقوة أكثر عام ١٨١٧ وفى فرنسا عام ١٩١٨ تكونت جمعيات للإحتفالات القومية أو الشعبية واصبح المسرح المفتوح المرتبط بالطبيعة مذهب

حقيقى بدءاً من منتصف القرن التاسع عشر، بمنصاته ومناظره البسيطة، أو فى الميادين التى تعود للصورة الوسطى على منصات متحركة.

وفى عام ١٨٥٩ أقيمت فى المدن الألمانية الاحتفالات لشيلر *Schiller*؛ فكانت مسيرات العريات الرمزية فى شوارع المدينة، والعروض الليلية تضيئها المشاعل الموضوعة على المرتفعات المحيطة بالموقع، والاستعراضات التى تسير حتى ميادين السوق بما فيها من خطب وعروض رمزية ولوحات حية؛ المسرح بداخل المسرح مثل ذلك الخاص بأورانج *Orange* أو باوبرا مرجو *Oberammergau*؛ مسارح متحركة مثل ذلك الخاص بجيميه *Gemier* (عام ١٩١١) أو العريات المتحركة لتسبى *Tespi*؛ ومسارح بمنصات كبيرة للجموع فى الغابات، أو تلك المسارح المفتوحة لرينهارد *Reinhardt* (١٩١٩) أو العروض المقدمة أمام بحيرة جينيف لجاك داكروز *Dalcroze* - *E.Jaques* أو مسرح بوتشر *Pottecher*.

إن المسرح المفتوح يظهر توترات فى التقنيات الحرفية والمؤسسية، معولاً إياها فى أغلب الأحيان، إلى جانب الكثير من المعانى، إلى فضاءات مختلفة. وعرض الألام لأوبرا ميرجو يمكن أن يتخذ كمثال لذلك. وأيضاً العروض الخاصة بسان جورج فى إحدى ضواحي لندن، قفى هذا العرض عام ١٩١٤، اشتركت مجموعة من الممثلين أحد من الممثلين (كل سكان هامبستيد) فى اعداد الادوات والازياء (فكان الفضاء الأول هو ذلك الخاص بالعلاقات، ذلك الجو الذى تخلقه تلك العلاقات)؛ وكان الفضاء المسرحى هو أحد المراعى المائلة، على شكل نصف دائرى على حدود غابة عرفت كمسرح لما وضع فيها- على شكل نصف دائرى أيضاً- من المقاعد الخشبية الموضوعة فى الامام؛ وكانت السينوغرافيا هى الغاية

والتي خرجت منها المسيرة ثم خرج منها التتين، ثم خرجت بعد ذلك مجموعة من المهرجين، وكان المنصر الوحيد الاصطناعي هما برجان موضوعان في النقطتين تلتقيا فيهما نصفا الدائرة.

وفي روسيا السوفيتية نجد أهم أمثلة "المسارح الشعبية"؛ ففي ليننجراد عام ١٩٢٠ قدم عرض "الاستيلاء على القصر الشتوي" في الميدان الكبير أمام القصر، على منصتين متصلتين (كان المخرج هو ايفرينوف Evreinov) بواسطة كوبري، وكان المشهد هو المنصتان والميدان والقصر والمشاغل. وفي نصف هذا العام في ليننجراد كان البحث يدور عن إبداع مسارح "صغيرة" ومنتشرة ففي الحديقة الصيفية كانت هناك فرقة موسيقية في تراس القصر، وكانت مسرحية يوريديز* "هيبوليتوس" تقدم على الدرج، وفي البركة كانت توجد عوامة عليها فرقة غنائية، وفي أحد أركان الحديقة كانت تقدم مسرحية "ملكة مايو" لجلاك Gluck، وفي كل تقاطع كانت توجد أوركسترا وفي قنوات المياه كانت توجد مراكب يقف عليها المطربون وعازفوا الجيتار. وفي العام التالي كانت هناك محاولات لأعمال مختصرة في كل المدينة، وسط الجموع وفي الشوارع وعلى منصات مختلفة، وكانت تكون لهذا الغرض فرق خاصة جواله.

وأمثلة أخرى هي تلك الاستعدادات الخاصة بالكارنفالات تلك الفضاءات الكبيرة للمروضات العامة، وكانت توجد أماكن الاحتفالات الخاصة بالمروض والطقوس المدنية.

ومن جهة أخرى كانت هناك المروض السياسية للاجيتروب Agitprop (بمنصات بسيطة في كل مكان) أو تلك المروض الطقسية مثل حفل الشمس في

مونتي فيرينا ١٩١٧ والتي استخدم فيها لابان Laban وتلاميذه فضاءات طبيعية في جبل ليستخدموها في عرض احتفالي . وأيضاً منذ عام ١٩٢٥ إلى عام ١٩٣٠ كانت هناك منطقة كوبيو Copiaus في بروجينا حيث قدمت مدرسة كوبيو Copeou العروض الكثيرة منافسة بذلك فرق في القرى، بأن تقيم المسرح في الميدان أو في السوق المفتوح.

والأمثلة متعددة : في الشوارع والميادين، في الأروقة والحظائر... واصبح المسرح وسيلة تبادل، وعلاقة بين الناس. فهو ذلك المؤثر الخارجى الذى يعبى الفضاء اليومى والطبيعى. فالشارع هو موقف واقعى ومجازى، فهو أى فضاء يخلق فيه المسرح فضاءه الخاص.

فالعمرات والأقنعة، الآلات الموسيقية والموسيقى، الحركات التى تساعد على الظهور والمنصات، هى تلك الاحتياجات الضرورية التى تساعد على الظهور، على جذب الانظار والاصفاء، تلك الادوات تجعل الفضاءات المختلفة مناسبة حيث تظهر امكانياتها فى التعبير أو فى خلق علاقات. إن مونتاج تلك الادوات الجاذبة ينظم بطريقة ما الاسلوب الدرامى للفضاء المسرحى للشارع، ذلك الفضاء الذى يكمن فى المنصة (إذا وجدت) وفى "الحوائط"، وكل المساحة الفضائية المحيطة ، بما فيها من منازل وابواب، من نوافذ واسقف والتي يمكن ان تكون شريكاً للممثلين.. فكل مساحة يمكن أن تصبح فضاءً مسرحياً إذا خلقت فيها العلاقات؛ حيث يتم كسر العادات ويختلط المبنى المسرحى بالحدث المسرحى.

وهكذا فإن مسرح الشارع هو مجموعة من العروض خارج المسرح؛ ويمكن أن يكون أيضاً نوعاً من انتقال أساليب وفضاءات المسرح إلى الهواء الطلق. ولكن هذا المسرح يكتسب معناه (في الممارسة والتاريخ) عندما يقدم موقفاً مخالفاً للمسرح. ويمكن أن نستمتع لأصداً اسطورية الفضاء الأصلي (كالحلبات والعروض الجواله)، عن التلقائية وعن كل ما هو شعبي؛ ولكن المعنى مختلف، فهو معنى قوى، أيضاً فيما يتعلق بالفضاء، وذلك إذا رأينا مسرح الشارع من حيث كونه مسرحاً، كموقف ذو علاقة غير محددة مسبقاً مع الفضاء المسرحي المعروف.

وبالنسبة للفضاء أيضاً فالسحر يكمن فيما عرفه شلوفسكي Sklousky في كتابه (La mossa del Cavallo, trad, it, De Donato, Bari 1967 pp.129-31) بأنه أساس فن السيرك، ذلك السحر المرتبط بالأكروبات (الممكن حدوثه)؛ حيث يمكن أن يؤسس ذلك الفن دون أن يصبح مكاناً للعلاقات فالفضاء المسرحي لمسرح الشارع يرتبط بوجود فضاء الممثل.

الفصل الخامس

بدايات القرن العشرين فضاءات المسرح الممكنة

يتحقق الفضاء المسرحى فى المسارح الإيطالية أيضاً ، ولكن لا يتم الاعتراف به على مستوى التخطيط . وفى القرن العشرين أصبح للفضاء - الزمن المسرحى واقع وقيم متعددة سواء كمكان للمسرح أم كبيئة؛ فلم يعد هناك وجود لما يسمى المسرح المطلق، ولكن أصبحت هناك مسارح متعددة . فهناك مكان الممثل فى العروض المختلفة، ومكان العلاقة بين الممثل - المشاهد، ومكان للحدث. ومثل المسرح، أصبح الفضاء المسرحى لا ينبع فقط من المسرح .

ويتأسس الفضاء المسرحى فى القرن العشرين على الفضاء السابق، ولكن أيضاً على ذلك الفضاء المختلف تمام الاختلاف للمرض والذى ظهر منذ الثورة الصناعية وانتشار المدينة. تغير مفهوم الفضاء المسرحى تغيراً جوهرياً، فى القرنين التاسع عشر والعشرين، سواء على المستوى العلمى أم على المستوى الأنثروبولوجى، واتحد المقياس الزمنى مع البدايات فى نهاية القرن التاسع عشر ومع انتشار رحلات القطارات ، وتأثر انتاج الصور بالعدادات الزمنية ، وأيضاً برؤية الأماكن البعيدة ، إلخ . ولم يعد الفضاء مجرد الفراغ الذى فيه توضع الأشياء ، بل أصبح واقعاً نشطاً وكاملاً، وكلما تحلل زادت ديناميكيته فلقد تغير معنى المسافة، وتغيرت العلاقة بين الخلفية و"المستوى الأول". أصبحت هناك تكنولوجيا جديدة (استخدام الأسمنت المسلح، استخدام الحديد والزجاج ، والكهرباء) كل هذا تسبب فى اتساع الفضاء المسرحى، وحالياً أصبح أحد موضوعات الهندسة المعمارية هو كيفية تحديد الفضاء (كما نظر بالفعل سكوت Scott عام ١٩١٤ فى كتابه عمارة الحركة الإنسانية 'Architettura dell' Umanismo)، كفضاء فى علاقة مع الفضاء المحيط، والذى يكتسب فيه الفراغ

معنى وحياة من الذى يدور فيه . وقد استخدم المسرح واتخذ خواصه من سقوط الاشكال المعمارية المفلقة، والفضاء الذى صنعه الإنسان، والأضواء كعنصر ديناميكى فعال، ونظراً لأن المسرح غير منفلق فى تراثه الخاص، ولكنه عرض نفسه فى مكان المسارح المكتبة؛ ففى القرن العشرين أراد المسرح أن يكون الفضاء مختلف ومنفصل عن ذلك الخاص بالقرن السابق؛ وفى القرن العشرين عاش المسرح من خلال عقدة مظلمة وجوهرية ، والتي كانت تؤثر باستمرار على الفضاء خارج المسرح ؛ وهى ذلك التوتر تجاه مكان يكون فيه المسرح تعبيراً فنياً غير محدد مسبقاً من حيث "النوع" الثقافى الذى ينوى تحديد هذا التعبير والتعرف عليه حيثما يكون ولكن الاعتراف بإمكانات أخرى له جذوره العميقة فى القرن التاسع عشر.

١- اماكن المسرح والعرض فى القرن التاسع عشر

البداية هى عصر الرومانسية ، فى مسرح يرفض مطابقة نموذج معين، ويفتتى بالفضاءات والتجهيزات الجديدة القائمة على إيهام الواقع المكائى، والحقيقة الوجودية. فالمسرح يوجد حيث يتم إعادة انتاج الواقع، وخاصة ذلك الواقع المجهول، وهو أيضاً خدمة اجتماعية وذلك الفضاء السابق الذى يستمر بدوره فى التخصص والتعمق.

ولقد سبق وأشارنا إلى تطورات المسرح الإيطالى فى القرن التاسع عشر، ونذكر مرة أخرى أن المبنى المسرحى كان يعمد أثراً فى المدينة، يبنى لصالح المجتمع السائد أكثر من صالح الفن المسرحى؛ كل مدينة فى إيطاليا وفى أوروبا-

حتى أصغر المدن- كانت تتميز بوجود الكاتدرائية، ومبنى البلدية والمسرح، وبدأ المبنى المسرحي يتميز أيضاً من حيث واجهته، واتسعت أماكن الخدمات في المدينة (أماكن التجمعات) ، ولكن بصعود البرجوازية إلى السلطة لم تتغير الأبنية المسرحية السابقة، ولم تتغير فيها مورفولوجياتها، وذلك لأن المسرح الجمهوري والشعبي لا يرتبط بالاستخدام المسرحي للمبنى ولكن له وظائف تمثيل ذاتي للطبقة المرتبط بها. ولم يلق الجدل التتويري ضد الصالات ذات الألواح، وطرق إعادة تصنيف الصالة والمسرح، استجابة كبيرة أثناء بناء وترميم العديد من الصالات المسرحية في القرن التاسع عشر؛ بل وقد انتشرت المسارح في هذا القرن ، وكأنها امتداد للصالونات الخاصة، بل واتسعت أيضاً، وفي إيطاليا ساد نموذج مسرح لاسكالا La Scala وتكرر .

وفي منتصف القرن اتخذت المسافات، والفصل بين خشبة والصالة أهمية خاصة وذلك بالتطور في تعريف وتحديد العرض خلف إطار قوس الخشبة .

اتسعت خشبة المسرح وأصبحت أكثر إعداداً، وأصبح إجراء تلقائي إدخال تعديلات وتجديدات من هذا النوع على المبنى التقليدي وذلك بإدخال تغييرات ليناسب المسرح المتطلبات الفنية وليصبح مناسباً للتحديث .

(C. Meldolesi e F.Taviani, Teatro e Spettacolo nel primo ottocento, Laterza, Roma-Bari, 1991.p.120) والوضع الأكثر تنوعاً من النوع الاجتماعي ، وهذا أثر كبير في البيئة المسرحية؛ فلقد أصبح المسرح مكاناً للبرجوازية وللمثقفين، مجهزه بمقاعد وثيرة ومصاطب، بينما أصبح "الشعب" يجلس في أعلى أجزاء الألواح التي أصبحت جميعاً شرفات. وظهرت بشدة مشكلة الصوت.

لم يتطور المسرح النثرى كثيراً في إيطاليا، واستخدم المسرح الدرامى فضاء المشهد الخاص بمسرح الاوبرا كمحتوى له ، وهو اجراء استمر حتى القرن العشرين، ولكن شبكة المسارح الكبيرة والمنتشرة، وعدم ملائمة البناء أجبرت الممثلين الايطاليين على محاولة العثور على طريقة ليتحكموا فى الفضاء المسرحى من خلال مركزية الممثل ؛ وبهذا الاستخدام غير الملائم لفضاء مسرحى غير مناسب اقتحم الممثلون هذا الفضاء وقاموا ببناء نظام فنى دقيق وعالى.

كانت ثورة المسرح الرومانسى (وهى إحدى الثورات الثقافية التى تركت علامة فى هذا القرن) أساساً فى مشروع مسرح ممكن فى حد ذاته ولذاته، ورفضاً لمسرح يصنع خصيصاً لمرتادى المسرح. كانت الدراما الرومانسية فى أغلب الأحيان "غير مسرحية" ، أى لم تكن مناسبة لمسارح ذلك الوقت، وهكذا خلقت جرحاً ثقافياً منع للمسرح قيمة أعظم، خلق توترًا تجاه المسرح الممكن، وجدلاً ضد المسرح القائم، أعمالاً خاصة "بمسرح عقلانى"، مسرح مفتوح أكثر ليستقبل المسارح والعروض "الشعبية"، فالدراما الرومانسية كانت تحدد فى المسرح. فراعاً، فضاءً يصلح لاستقبال أشكال تمثيلية جديدة وتجهيزات جديدة لخشبة المسرح، ويعد هذا جانباً جدلياً للمتطلبات القادمة من فضاءات مسرحية أخرى؛ فلقد انتزعت من الممارسات المسرحية لتلك الحقبة ولكنها مع ذلك كونت القطب الخصب، فلقد غيرت عقول جديدة وتكنولوجيات حديثة الفضاء المسرحى من الداخل وضد قولبة "المسرح الإيطالى".

وفى باريس ظهرت عدة نماذج لفضاء للعروض المختلفة ، بعمارة هندسية تتغير فيها العلاقة بين الفضاء والعرض تبعاً لأساليب العرض. وفى إنجلترا

تجاورت الصالات الموسيقية Music-hall والنوادي الكبيرة و"المسارح الصغرى" للمباني التراثية، وفي شمال أوروبا حلت الشرفات محل اللوج وكثراً المستمعين وصلات الموسيقى، وفي إيطاليا كان وضع الفضاء المسرحي المختلف مكون من عمارة المسارح العامة، ذات الصالة المفتوحة (مثلاً مسرح الارين ديل صولى فى بولونيا Arena del Sole، عام ١٨١٠). غيرت التقنيات الجديدة المشهد، مثل الإضاءة بالغاز، بذلك يمكن تغيير كثافة الضوء ويمكن التحكم فيه، طور ممثلون ومخرجون عظام تجهيزات مسرحية غاية فى الأهمية بحيث يظهر الواقع بطرق تقنية جديدة؛ وفي إيطاليا أيضاً، كانت سينوغرافيا "الوبرا" المبهرة تخلق "موسيقاً للعين" مؤثرة للغاية. وظهرت عروض بانورامية فى النوادي الثابتة أو فى مبان خاصة بذلك، تلك "الاماكن الحاملة الجماعية" والتي تحدث عنها بينجامين Benjamin فى كتابه باريس عاصمة القرن التاسع عشر (Parigi Capirale del XIX secolo, trad.it, Einaudi, Torino, 1986, P.531) وأيضاً فى المسارح. فمروض الخبرة البصرية، والسيرك، والبانثومايم والصالات الموسيقية، والأنماط المختلفة للمروض (فى فضاءات مسرحية مختلفة فى أوروبا؛ ولكن غالباً فى نفس الفضاء فى إيطاليا) هى واقع موحد فى هذا القرن.

فمن جهة ظهر المسرح الذهنى، الافتراضى والممكن الذى يهرب من الممارسات المسرحية ليكسر فيها حدودها وعاداتها السيئة؛ فهناك النصوص المسرحية، والتي طالما ازداد امتلاءها بالتخطيطات الأولى التخيلية من حيث استخدام الخشبة، التي يعدها المؤلف المسرحى مع المخرج. ومن جهة ثانية يوجد فضاء المشهد الذى طور مورفولوجية المسرح الإيطالى (ووصل إلى قمته فى اوبرا

(Garnier) مدخلاً فيها تكنولوجيات حديثة، وموسماً في فضاءات المسرح وفي الخدمات الاجتماعية، معطياً خاصية الأثر للمبنى في واجهته، ومن جهة ثالثة يوجد فضاء مشاهد يبحث عن الابهار والواقع؛ وفضاءات أخرى للتسلية والمروض.

وفي باريس طالب بيكساركور G.de Pixerecourt (في منتصف القرن الثامن عشر وأوائل القرن التاسع عشر) أن يكون المؤلف الدرامي قادراً على إعداد مشاهد مسرحيته بنفسه ، حيث الإخراج المسرحي هو أساس المسرح الجديد . كانت نصوصه المسرحية تصف المشاهد بدقة، وكيفية تنفيذها، وطرق استخدام آلات المسرح -وكان خبير الآلات هوللين Hullin هو معاونه ، وفي تجهيزات مسارح Martin, Porte Santa, Anbigu وGotie كانت تشهد انفاق يمكن استخدامها على أكثر من مستوى ، حفلات عسكرية ومعارك، شخصيات متوحشة - مثل التي في رواية **روينسمون كروزو**، انفجارات وفيضانات، منطقة جبلية يمكن عبورها على ضوء القمر، وادي إتنا Etna والبركان إلخ، يمكن مضاعفة الأمثلة ، مروراً بمسرح ديماس التاريخي Théâtre Historique di Dumas والكوميديات "البحرية" وصولاً إلى النجاح الساحق لمسرحية **حول العالم في ثمانين يوماً** لجول فيرن J.Verne والتي منذ عام ١٨٧٤ إلى عام ١٨٩٨ عرضت ١٥٠٠ مرة؛ كانت تبدأ بمشهد في نادي انجليزى ثم تنتقل إلى مشاهد متحركة للسويس وللهند، سفن، قطارات،...؛ ثمانمائة زى، ثمانين شعبان آلى، ألف وثمانمائة عامل وموسيقى وكومبارس وممثل. وبدأ المسرح في أوروبا وأمريكا يستخدم المشاهد الضخمة الواقعية ، طيلة هذا القرن ، وتطلب ذلك مساحات

أكثر إتساعاً، وخشبة مسرح أكثر إعداداً، وتكنولوجيات حديثة، وتمريضاً أكثر لخشبة المسرح وكأنها علبة صندوق رؤية منفصل عن الصالة. وقدمت عروضاً "رائعة" خلال هذا القرن في إنجلترا حيث ظهر سيرك اشلى Ashley والسيرك الملكى Royal Circus وهى مسارح مفتوحة بها حلبة، والواج، وشرفات.. وعلى هذه المسارح قدمت عروضاً ضخمة حربية وبانورمية لشكسبير، وهى الولايات المتحدة بداية من ديوسيكولت D.Boucicault إلى دجيلاسكو D.Belaxo إلى المروض الضخمة ذات المؤثرات بالإضافة إلى عروض رعاة البقر Western. ولكن كانت هناك أيضاً فضاءات مسرحية جديدة، تعبر عن النقيض لما قلناه توأ، وهى الإدخال الكامل للمتفرج فى المرض. فبانورما بيكر وفولتن Baker e Fultan (إطار دائرى يعيد إنتاج مناظر طبيعية وأحداث بصورة واقعية) انتشرت كثيراً ومنذ عام ١٨٠١ بنيت فى باريس "مسارح دائرية" للبانوراما. وهى مبانياً دائرية، يدل عليها معمارياً مدخل مميز، وفيه أماكن معدة لتعليق الأضواء، وتلك المباني الدائرية ذات القبة تعد معماراً جديداً للمروض، وازداد الاهتمام بها وتمريضها أكثر وذلك بأن اضيفت لها خشبات مسارح للتصليية، ثم الكولوسيوم Colosseum الذى بنى فى لندن فى الرجينز بارك Regent's Park ، بناء بيورتون A Burton فى الفترة بين ١٨٢٤-١٨٢٧ .

وتطورت المباني المعمارية الدائرية الخاصة بالبانوراما طيلة القرن فى كل المدن الأوروبية الهامة. أصبح الفضاء المعمارى جديداً مثل المرض؛ ولكن كان شكله يعلن عن وظيفته، فالجزء الداخلى أيضاً جديد ، ويبنى بحثاً عن أكثر الطرق فاعلية لوضع المتفرج فى علاقة مع المرض حتى يفوص فى ذلك الوسط.

وأصبحت المنصة الذى يذهب إليها المتفرج، فى مركز الصالة ومرتفعة قليلاً، وذلك لتأطر اللوحة الضخمة الدائرية، واتخذت بذلك شكل كوبرى السفينة؛ وفى عام ١٨٨٩ كانت توضع أيضاً - لزيادة التأثير- 'رائحة قطران منتشرة' وكان الصعود يتم بواسطة سلم حقيقى فوق كوبرى حقيقى به جبال حقيقية.

وفى 'بانورما لونجولوا Langlois عام ١٨٢٠ كان الوصول يتم من خلال كوبرى سفينة من خلال السير بداخل سفينة حقيقية. وكان الفضاء الموجود بين المركز، حيث المشاهد والرسم الدائرى، يمد بطريقة واقعية، بأدوات مادية وأخرى فنية. فتاريخ البانورما واقع هام ومركب فى تاريخ فضاء العروض فى القرن التاسع عشر، وذو علاقة وثيقة (من حيث الماملين والفنيين، بدءاً من البارون تاييلور Baro Taylor حتى سيسيرى Céceri ومن داجير Daguerre حتى جارنييه Garnier) بالمرسح؛ فهو تاريخ عمارة تخدم العرض، فضاء يضم بداخله المشاهد كجزء من الإيهام الواقعى وسحر الابداع. ومن الشخصيات التى عملت فى هذا المجال : دو لوثيربورج Ph.j.de Louthembourg، رسام مناظر طبيعية، كان يعمل سينوغرافياً فى باريس ثم لمسرح جاريك Carrick، مستخدماً بالفعل تقنيات مثل الظهور الشفاف من خلال مؤثرات الضوء؛ وفى عام ١٧٨١ فى لندن، افتتح عرض L'Eido Phusican، عرض مكون من خمسة مناظر مختلفة بمؤثرات لمبة سحرية وسينوغرافيا، خالقاً بذلك الحركة من خلال الاستخدام المتمرس للضوء؛ فلقد أضاف إلى المؤثرات الضوئية والرسم الموجود على خشبة المسرح الصغيرة نماذج مصغرة لمراكب وستائر وأصوات واقعية.

قام الو Alaux والبارون تاييلور Baron Taylor في الفترة من ١٨٢١ و ١٨٢٣ بإدارة مسرح بانوراما دراماتيک Panorama-Dramatique في باريس، قريباً من البوليفار، وبدلاً من الستائر والخلفيات تم تجريب نصف دائرة فوقها رسم؛ وأقمشة تغطي الخشبة ذات أشكال وأبعاد مختلفة ترمز للصخور والهضاب... إلخ وهناك قدموا الميلودراما، والباليه- البانتومايم- كل ما كانت تسمح به مشاهد الو وداجير أو سيسيري؛ كان عمق خشبة- المسرح حوالى ٢٠ متراً، وكانت مجهزة تجهيزاً عالى المستوى.

وفضاء آخر هو ذلك الخاص بالسيرك الأوليمبي للأخوة فرانكوني Franconi في باريس. فعند عام ١٨٠٧ سمح للسيرك بتقديم البانتومايم في العروض بالإضافة إلى الحوارات، اکتسمت تلك العروض اسم "المينودراما"؛ وبعد حريق اعيد بناء السيرك عام ١٨٢٧ وقام بذلك المعمارى بورلا Bourla، كان المبنى عبارة عن سيرك به مدرجات ومسرح مكشوف مركزى، ولكن في أحد أقواس دائرة المسرح تفتح الخشبة، عمقها ١٨ متراً، فهو بالفعل مسرح سيرك، تتصل فيه الحلبة مع خشبة المسرح ويتبادل فيه الممثلون والفرسان أماكنهم؛ عمارة مختلطة للعروض؛ ويوجد أيضاً فضاء يوظف للعرض الذى يستضيف المسرح. وفي مسرحه التاريخى أهتم ديوماس بالإخراج ، مستخدماً تلاميذ سيسيري من السيئواغرافيين، ووصل إلى عدد ثلاثمائة كمبارس في عرض فارس المنزل الأحمر Chevalier de maison Rouge .

وقد أصبح لتقنية المشهد أهمية كبرى في هذا القرن لتحديد الفضاء المسرحى، بدأ استخدام الضوء بالغاز المضىء بواسطه ف.أ. وينتر F.A, Winsor،

عام ١٨١٧ فى درورى لين Drury Lane وفى مسرح ليثيوم Luceum فى لندن واكتمل بمصباح دريومون Drummond الذى سمح بتوجيه، واختيار وتحديد المناطق المختلفة للإضاءة؛ وفى الثمانينيات أصبحت الإضاءة الكهربائية جذرية ليس فقط فى العلاقة بين الصالة- المشهد ولكن أيضاً فى طريقة وجود خشبة المسرح كموقع للمشهد واستخدام الفضاء المسرحى.

وفى عام ١٨٦٦ اخترع كارل لوتشلاجر Karl Lautenschläger خشبة المسرح الدوارة التى تسمح بتغييرات سريعة فى المشاهد المعروضة، واستخدمها فى مسرح Residenztheater فى موناكو؛ وهو نفسه الذى قام بإعداد مشهد الآلام لاوبيرا مرجو Oberammergau عام ١٩٠٠ وتغيرت أيضاً طريقة بناء خشبة المسرح المجهزة والمقدمة من معماريين وتقنيين، ومرة أخرى عام ١٨٨٤ فى مسرح ماديسون سكوير Modison Square theater فى نيويورك، فقد أصبحت خشبة المسرح مرتفعة جداً حيث يمكن إعداد مشهد آخر فى أعلى للتغيير السريع للمشاهد.

وفى الفترة بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين جريت علاقات جديدة بين الصالة والخشبة؛ وأماكن جديدة للمروض ، بدءاً من المسارح المفتوحة ، إلى المسارح "الشعبية" ومن المسارح القديمة فى الميادين إلى الكافيه - شونتو Café-chantont إلى الكباريه. وبين المشهد الواقعى والمسرح المثالى الذى لم ينفذ، توسع القرن التاسع عشر فى بناء المسارح فى أماكن مفتوحة ، وفى بناء المسارح المفتوحة وفى المعارض.... وجريت فضاءات المروض خلال القرن التاسع عشر فضاءات مسرحية وتقنيات مشاهد ، وجريت الصندوق البصرى المنفصل

عن المشاهد وجريت أيضاً وجود المتفرج المشارك والمندمج فى العرض، فى مسارح أمامية ومسارح دائرية .

فلم يكن القرن التاسع عشر مجرد قرن المؤسسة المسرحية بل كان قرن الثورات والقوانين والتعدد الوظيفى والانفصال، حقبة ردود الفعل أمام كل هذا، من قبل المتفرج، باسم الفرد وسحر الوجود المسرحى.

٢- بحثاً عن فضاء فعال

فى القرن التاسع عشر، وجد المسرح نفسه فى مواجهة مع أكثر الفضاءات فاعلية وحدانية للعرض المسرحى. وطرح الانقسام، الذى حدث وأدى إلى التأمل والتفكير فى الفضاء المسرحى وتخصصه، إشكالية ماهية الفضاء الذى نتحدث عنه ولأى مسرح، محطماً بذلك فكرة المسرح الإيطالى فقد أصبح المسرح مجرد مسرح. فقد استمروا فى بناء المسارح وترميم الصالات القديمة باستخدام تقنيات جديدة ومواد جديدة وأذواق جديدة فى الديكور، فقد ظل هناك فضاءاً للمسرح والأكثر من ذلك فضاءاً للمشاهد ، ثقافة التراث، وثقافة الإصلاح (وستكون هناك ثقافة الثورة التى ستصبح ثقافة مسرح آخر).

وفى عام ١٨٦٠ قام رئيس الآلات فى اوبرا باريس- كليمو كونتو Clément Contant (بالنسبة للتصميمات والجزء التقنى) واحد المثقفين الهواة (للجانب النقدى) جوزيف دى فيليب Joseph de Fillippi بنشر كتاب Principaux théâtres moderne de l'Europe e des machines théâtrales

Françaises, allemandes e anglaise وقد أصبح الكتاب على الفور مرجعاً ثقافياً خاصاً بالفضاءات المسرحية للتراث.

وفي أعوام ١٨٩٦، ١٧٩٧ و ١٨٩٨ ظهرت الأجزاء الثلاثة لإدوين أو ماش Edurin O.Sachs المخصصة للأوبرات الحديثة والمسارح Modern Opera Houses and theatres، دراسة موسعة وموثقة تخصص وتبحث عن جذور الثقافة المعمارية المسرحية في اشكال (مورفولوجية) المسرح الإيطالي. والأكثر انتشاراً هما جزئى موينت G.Moynet حيث يصف ويشرح كل الآلات المعقدة في المشهد وتقنيات خشبة المسرح المجهزة في النصف الثانى من القرن التاسع عشر. فكثير من المباني المسرحية الجديدة والمرممة، المجهزة آلياً بطريقة أو بأخرى- تحتفظ وتحدد فضاءاً مسرحياً بعد أيضاً ذاكرة المسرح، ثقافة حية بيئية. فالمسرح الإيطاليّ مازال موضوع حديث الثقافة المسرحية.

وعلى مستوى قطبى المشهد والصالة حدثت إصلاحات جوهرية في الفضاء المسرحى ، فبالتركيز على المشهد والعلاقة بالآلات والاحجام الضخمة، تطورت ردود الفعل تجاه المشهد "البسيط" والتي بدت كتلك المشاهد "الشكسبيرية" وتأثرت بأسطورة التجديد للمشاهد اليونانية . وبالفعل نفذ كل من تيك L.Tieck وكارل ايمرمان Karl Immermann (شاعر وممثل) عام ١٨٤٠ مسرحية تقدم فوق خشبة مسرح عارية ، وتشبه في مجملها المسرح الأوليمبي في فيثتشينزا، وفعل ويلهم بول William Poel الشئ ذاته في مسرح Shakespearian Stage Society في لندن. وستصبح المسارح "البسيطة" ، والتي

تتحول فيها خشبة المسرح إلى فضاء حر للممثل قطبًا هامًا وقويًا وثابتًا في المسرح الجديد .

ولكن "الإصلاح الكبير" هو الذى حدث فى مسرح فاجنر Wagner ، الذى بدأ ونجح لأنه يعد القطيعة الحاسمة مع المسرح الإيطالى، والمسارح التى سبقته عديده بدءًا من التويريين فى ليدو Ledoux . فى ألمانيا حدث هذا مع لودونيج كاتل Ludwing Catel (١٧٧٦-١٨١٩)، كارل فرديناند لانجاس Carl Ferdinand Langhas (١٧٨١-١٨٦٩)، فريدريش جيلى Friedrich Gilly (١٧٧٢-١٨٠٠) ثم بصفة خاصة مع كارل فريدريش شينكل Karl Friedri Schinkel (١٧٨١-١٨٤١)؛ فالمشاريع التى تميل إلى تصفية الحسابات مع المشاكل الحديثة للسمع والرؤية تتصادم مع احتياجات وعادات متعهدى البناء، فهؤلاء المعماريون يحاولون حل مشكلة إطار الخشبة وقوس الخشبة والذى يميز صالة الموسيقى عن تلك الخاصة بالحوار ، باستخدام أشكال منعنية ولكن بتجنب الأشكال الدائرية (وذلك لأبعاد الصدى والترددات).

حاول شينكل Schinkel اقتراح بروجاز مسرحى متقدم : الصالة المظلمة والحفرة التى تخفى الاوركسترا ، ولكن سيقوم جوتزفريد سيمبر Gottfried Semper (١٨٠٣-١٨٧٩) فيما بعد بتحديد المشكلات التى تجد حلا لها فى مسرح فاجنر فى بيروت Bayreuth . درس سيمبر فى باريس وسافر إلى إيطاليا واليونان ، قام بالتدريس فى درسيديا Dresde وهناك بنى (١٨٢٨-١٨٤١) مسرح هوفثياتر Hoftheater، وارتبط بفاجنر، فى مشاريع مثل مشروع المسرح الأثرى Teatro Monumentale فى موناكو، أو مسرح جلاس بالاس Glaspalace أو

مشروع بناء مسرح فى كريستال بالاس Crystal Palace فى باكمستون Paxton فى لندن (وقد درس سيمبر هناك لمدة ثلاثة أعوام) ، وفى تلك المشاريع استطاع استخدام الحديد والزجاج ، وطرح مشكلة الاستماع وحاول أن يخفى حفرة الأوركسترا ، وعرف برواز المسرح المزبوج .

وفى عديد من مشاريعه المسرحية مثل مسرح فيمبيلهاوس Festspielhaus بدأ فاجنر بإظهار الفضاء مع المسرح الإيطالى، والاختلاف الأول هو أن الأمر يتعلق بفضاء مخصص لتنفيذ أعماله ، أى فضاء وظيفى "المسرح". ففضاء المشهد يحافظ على آلة المشهد للمسرح الإيطالى ، المجهزة بالآلات المختلفة كما سبق و أكدنا ، ببرج مسرحى ، أعلى الأبراج فى أوروبا ؛ وخشبة مسرح صالحة للأعمال الضخمة وللأعمال العظيمة التذكارية التى يتطلبها ذوق ذلك الوقت وتتوافق مع متطلبات فاجنر ولكنه ألفى كـ"كبوشة" الملحن ، جعل دور الواجهة المسرحية سلبياً ، ألفى الالواج ونفذ بـرواز مسرحى ثلاثى الأبعاد ، أصبحت أهمية قوس المسرح اقل لأنه يتبع أشكال الصالة، أصبح الستار يفتح من المنتصف تجاه الزوايا العليا ليظهر بهذه الطريقة العالم المسرحى الساحر. خشبة المسرح هى هذا العالم، الساحر والخيالى، والذى نحوه يجب أن تتجه أنظار المتفرجين دون أن تعوقهم أية معوقات مادية؛ عالم الخشبة المثالى منفصل ، بعيد، شئ آخر" ، منفصل عن ذلك المادى الخاص بالمتفرجين . وهكذا تختبئ الأوركسترا فى الحفرة؛ ويعلن فاجنر أن الهدف هو أن يمنع من أن تجذب حركات الموسيقيين إنتباه المشاهدين ، وفى الواقع كانت النتائج الصوتية هى الاستماع لصوت غير مباشر يقطع الذبذبات العليا وبالتالي الحصول على صوت

غامض وبميد ، وقد أبعدت حضرة الاوركسترا أيضاً المسافة بين خشبة المسرح والصالة . وقد غير ظلام الصالة - الذى فرضه هاجنر - من الحالة النفسية لدى الجمهور، فأجبره بذلك بأن يوجه كل انتباه للخيال المسرحى، بالبعد ثم بالمشهد وبالشخصيات التى تبدو وكأنها تضاعفت . ففى مسرح هاجنر لا توجد علاقة سوى تلك التى بين الصالة وخشبة المسرح والتى يوظفها المشهد لنفسه ؛ وتصبح الحوائط الجانبية وكأنها تحديد للقضاء المسرحى . ولكن هذا لا يتضح فى مسرح بيروث Bayreuth لأن المسرح النصف دائرى مقام بداخل صالة مستطيلة؛ والمقاعد تصاحبها من الجانبين ستائر تزداد عمقاً كلما اقتربت من خشبة المسرح قاطعة بذلك توازى الحائطين، ولذلك قيمة صوتية أهم من قيمته الجمالية.

هذا الإصلاح "البرجوازى- الديمقراطى" للمسرح الإيطالى الأرستقراطى هو إصلاح لفضاء المسرح "الوظيفى"، الذى يفرض كتقنية ضرورة وجود المسرح، ويصل إلى المسارح "التقنية" المعاصرة .

وسيرت مسرح القرن العشرين من هاجنر - ليس فقط، منطلق المسرح النصف دائرى للرؤية وللصوت، بالإضافة إلى تأسيس العلاقة بين الصالة والخشبة والمسافات "النتيجة" - من ذلك ولكن أهم شىء هو ذلك الانفصال مع فضاء قانونى، حيث سيكون هناك تغيير فى العقلية المسرحية .

وأحد الأمثلة الدالة تظهر فى المسارح التى بناها ماركس ليتمان Marx Littmann (١٨٦٢-١٩٢١)، والذى تبع طريق شينكل Schinkel وسيمبر Semper

وفاجنر Wagner، ففى عام ١٩٠١ فى مسرح برينزرجتون Prinzregententheater فى موناكو استعاد لىتمان مسرح فاجنر النصف دائرى؛ وفى عام ١٩٠٦ يتسع المسرح النصف دائرى بوضوح فى اتجاه "ديمقراطى" ليتحول إلى مسرح شعبى وذلك فى مسرح شيلر Schillertheater فى برلين. وفى هذا المسرح كانت الحفرة بها امكانية التغطية. وفى عام ١٩٠٧ عاد لبناء الالواج والشرقة وذلك فى مسرح جروشبيرر وجلبيشيز Grosherzogliches Hoftheater فى فايمر Weimar، ولكنه جدد بشدة الفضاء المسرحى باختراع إطار المسرح المتغير؛ والفكرة الأساسية كانت إعطاء كل نوع من أنواع الفن المسرحى الأربعة المعترف بهم (الأوبرا الايطالية، الدراما الموسيقية لفاجنر، الدراما البرجوازية والدراما الكلاسيكية) تجسيداً مناسباً للفضاء المسرحى يمكن الحصول عليه خلال تغيير برواز المسرح .

وهذا البرواز المسرحى مأطر من الجانبين بحائطين ومفلق من أحد الجوانب بحائط أفقى، وتلك الحوائط متحركة، بجانب أنه يمكن جعل حفرة الأوركسترا مرئية أو يمكن اخفائها، ويمكن أن يهيئ برواز المسرح بضعة درجات تجاه الصالة. وسيكون المشهد - أو أحد مفاهيم المشهد - هو المحدد للفضاء المسرحى لمسرح كونسيلر Kunstler theater فى موناكو (١٩٠٧-١٩٠٨)، وهنا سنجد أن الخلفية هى أفكار بيتر بيرنز Peter Behrens، المعمارى الذى أذن عام ١٩٠٠ المنظور التخيلى والواقعى، وايضاً أفكار جورج فوكس Georg Fuchs الذى كان يطالب بموقع مقدس وطقس للمسرح. ولقد صمم لىتمان Littman المشروعات الهندسية للمسرح المستقبلى فى كتاب (Die Schaulühne Der Zukunft) الذى شرح فيه فوكس Fuchs وعرض أفكاره عن المسرح وهنا نجد أن الفضاء

المسرحى دائرى بصالة دائرية، وخشبة المسرح عريضة وليست عميقة، ومقسمة إلى ثلاث مناطق : المنطقة الوسطى ، المرتبطة ببيرواز المسرح محددة بإطار معمارى وعلى جانبها باب ونافذة، والجزء العلوى متحرك، والإطار المعمارى السلبى هو ذلك المكان الخاص بالحدث المسرحى؛ ويمكن فتح - منطقة ثالثة بالداخل يكون بها منظر طبيعى له "حوائط" متحركة وذلك بتحريك الخلفية.

وفى كتابات عام ١٩٠٧ والتي تعرض صور مسرح كنسler Kunstler theater، وضع ليتمان Littmonn مبدأ وجوب وجود فضاء محدد للجمهور مقابل وجود فضاء محدد للمشهد، وتذمر لأن عادة يكون دور المهندس المعمارى هو فضاء الجمهور بينما على المهندس (ومعه خبراء الآلات والسينوغرافيين) الاهتمام بالخشبة، فى حين أن مشكلة الفضاء المسرحى موحدة ولا يمكن أن تحل باصلاحات تكنولوجية ولكن بمشروع فنى واقعى؛ بوجود تقليد معين لرؤية الفضاء المسرحى وذلك بالعودة إلى جوته Gothe، شينكل Schinkel وسيمبر Semper. وأستمر نشاط ليتمان كمعمارى مسرحى وذلك مع مسارح ستاد Stadtheatre فى هيلدشيم Hildesheim، بوزين Bozen وPosen ومسرحى كونيبليش Königliche Hoftheter لشتوتجارت Stuttgart (احدهما للأوبرا وآخر للدراما)، ومع مسرح لاند Landestheater فى Neustrelitz (منذ ١٩٢٦- ١٩٢٨). وقد فضل مسرح وايمر Weimar سنة ١٩١٧ مشروع ليتمان على مشروع هنرى فان دى فيلد Henry Van de Velde؛ والذي اقترح مسرحًا ثلاثى الأجزاء، ولكن من جهة الاتساع، وبما يودين يقسماء إلى ثلاثة أجزاء ثابتة ، فالمسرح بالنسبة لليتمان هو فضاء، يحدده المشهد الدرامى.

وهذا هو المثال الذى يشير كيف أن الإصلاح الديمقراطى البرجوازى للفضاء المسرحى بدأ بغضبة المسرح القابلة للتغيير والمرنة (وغير المرتبطة فى حد ذاتها بشاعريات طبيعية أو رمزية)، ولكن تمثل هذا الإصلاح فى نزعة التوظيف التقنى للمسرح ، بل ويشير أيضاً كيف أن الإصلاح احتوى فى ذاته بذور الثورة التى حدثت فى الفضاء المسرحى) فضاء المشهد كمكان للقيم التى تشكل للفضاء المسرحى. وإبداع الفضاء كأبداع ثقافة مسرحية (إذا لم تكن قريباً من الابداع الشعري) والذى فيه يكون المعمارى ، والسينوغرافى والمخرج عبارة عن واقع متحد غير منفصل .

وهذا المعطى الأخير سيشرح مشكلة جوهرية ومعقدة للبناء المادى المرتبط بزمن محدد للعمل الفنى (وهى مشكلة العمارة المسرحية)؛ ويوضح ضرورة إيجاد البيئة المسرحية فى اللحظة وبالطريقة التى فيها يتم ابداع العمل الفنى المتحد ؛ ويقترح أيضاً أهمية رجل المسرح أهمية فضاء المسرحى بالنسبة لمنطق الفضاء الخاص بالجمهور .

٣- واقع المسرح : بين النزعة الطبيعية والنزعة الرمزية

كانت طرق إنتاج السينوغرافيا فى الثمانينيات والتسعينيات طرقاً منظمة، "صناعية"؛ كان رساموا المشاهد محترفين يعملون معاً فى اتيليه ويزودون المسارح بالمشاهد المطلوبة، مستعدون دائماً للطلبات المتوقعة، أو لتنفيذ مشروع معين؛ وكانوا أيضاً فى تلك الحالات يقسمون تلك التخصصات فيما بينهم ، وكانت هناك أيضاً تخصصات توزع على أكثر من اتيليه وذلك بشأن تصوير البيئات

المختلفة، وكان هذا يحدث تبعاً للمؤهلات التقنية، وقدرة العناصر المختلفة على تصوير المشاهد المطلوبة، وفي عام ١٨٩٥، ولإعداد عرض تانهاوسر Tannhäuser لفاجنر في أوبرا باريس تم الإعهاد لأحد السينوغرافيين بمشهد Vensburg، وبشخص آخر إعداد وادى الشمس وثالث بإعداد صالة Wartburg، كانت السينوغرافيا تحاول تمثيل المشاهد وتجسيدها بطريقة مقنعة وحية وفي أدق التفاصيل. خلال فترة السبعينيات والثمانينيات أضيف للمشاهد الاناثات والسجاد والادوات المختلفة. فلم يعد للدراما البرجوازية الجديدة فضاءها المكون من وضع الستائر التقليدية، ولكن أصبحت تلجأ للمشاهد ذات الحواجز، وللمشاهد المعلق وآلية المسرح والتي كانت في البداية موازية بوضوح لقوس المسرح، ثم أصبحت آلية، في البداية مائية ثم كهربائية.

ازداد استخدام واقعية الرسم في المناظر الطبيعية في المشاهد المسرحية، وأصبح إعداد المشاهد كآلة إنتاجية بحاجة لتخصصات ومخازن للحفاظ المناسب للمشاهد المصنعة؛ وأصبح التمثيل المسرحي يتطلب وجود الفنان والتصور المناسب للمشاهد متحدين معاً، وسيعرف بعد ذلك الفضاء المسرحي ردود فعل الممثلين إزاء النظام "الصناعي"، فمستعاض جوهراً وحدة العمل الفني مع متطلبات "المواسم" المسرحية والوظيفة الاقتصادية لصالات العروض.

وفي شاعريات النزعة الطبيعية والنزعة الرمزية، تلك الشاعريات المتضادة وغير المتتابعة زمنياً، تحول الفضاء المسرحي إلى فن وادخل تغييرات على البيئة الفضائية للمسرح. فلقد أعطت النزعة الطبيعية معنى جديد للمسرح وقيم جديدة للفضاء المسرحي، ولكن النزعة الطبيعية لا تنحصر في تقنية الإيهام

لإعادة إنتاج الواقع في المشهد، "فالحائظ الرابع" كان موجودًا بالفعل. فالنزعة الطبيعية هي معنى جديد للمسرح وقيم جديدة لفضاء المشهد، وعندما رأى اندريه انتوان André Antoine فرقة مايننجرز Meiningen في بروكسل عام ١٨٨٨، وكتب عنها خطابًا لفرانسيسك سارسيه Francisque Sarcey، أدرك تمامًا قيمة الانفصال عن المواقف؛ هكذا أيضًا كان موقف ستانيسلافسكي Stanislavskiy عندما رأى الفرقة نفسها في موسكو. وجولات فرقة مانيجير، والتي بدأت عام ١٨٧٤ في أوروبا كلها، هي حدث له تأثير طويل المدى وعميق، ولقد كان واقفًا غير عاديًا؛ فلقد كانت فرقة مسرحية يرعاها جورج الثاني دي ساكس- ماينينجن Giorgio II di Saxe- Meiningen، ويديرها بقدرة كبيرة المخرج لودفيج كرونيج Ludwig Chronege (١٨٣٧-١٩١٠).

وكانت القيم التي ظهرت من خلالها هي: الدقة التاريخية، والحركات الشعبية، واخضاع المكونات التي تخفي عيوب النجمات. ويبقى الفضاء المسرحي في موقعه الأمامي مؤسس على فكرة الفصل بين الخشبة والصالة؛ أما فضاء المشهد فقد تم تجديده بمق، والواقعية التاريخية تدفعنا بقوة نحو البحث المضني عن حقيقة صعبة هذه الوقائع، والبحث يقوم على دقة التفاصيل؛ وهنا لا توجد رغبة في الوصف ولكن رغبة في الواقعية .

فالمسرح بذلك ليس مجرد متاع للجمهور، ولكنه يتخذ دوره كواقع درامي أوائته هي الأصالة والتجسيد الملموس، وهو تجديد جوهري؛ ففضاء المشهد لفة الدراما، وهكذا ظهرت مبادئ جديدة، كما أعلن عن ذلك لبول ليندو Paul Lindau، المؤلف الدرامي، جورج الثاني بنفسه (في الخطاب المنشور في

(M.Grube, Geschichte der Meininger, Stuttgart Berlin e leipzig 1923, pp.51-52) يجب تجنب السيميائية والتوازي، لا يجب أن يتداخل مركز الصور مع مركز خشبة المسرح، من المهم بناء الحركة على المسرح والحصول على فضاءات مشاهد متعددة لا يمكن تطبيقها.

ومن الطبيعي في هذه الحالة استخدام تقنيات جديدة ، وخاصة استخدام الضوء الكهربائي بطريقة منظمة وفنية، وأيضاً الإمكانيات التي يقدمها لاستخدام الاضاءة بطريقة درامية. وبالنسبة للفضاء ظهر التجديد الحقيقي ؛ ليس فقط في الأدوات الأصلية أو في دقة التفاصيل التاريخية، ولكن في إبداع بيئة فضائية نشطة تعتمد على العمل الشعري . إذن يتغير الفضاء المسرحي من داخل فضاء المشهد وذلك بوحدة وتجانس التمثيل، واقع مستقل وعضوى ، ولكن العبارة الشهيرة لكرونينج Chronogk (والذي يتذكر كيف أنه بدلاً من رؤية شكسبير وشيسيلر يرى الجمهور والنقاد الأثاث فقط) تشير إلى عدم فهم وايضاً إلى حدود هذا الاقتراح للحصول على مسرح مختلف .

وسيتخذ ستسلافسكى الموقف ذاته ولكن من خلال دراسته بعمق ويتوسع. والحقيقة على خشبة المسرح تجد ذروتها مع مسرح النزعة الطبيعية لانطوان الذي سيؤسس عام ١٨٨٧ المسرح الحر Théâtre Libre (وستنتشر تلك الحركة في ألمانيا مع أوتو براهم Otto Brahm وفري بوني Freie Bühne وفي إنجلترا مع جرين J.Grein وفي الولايات المتحدة مع دافيد بيلاسكو David Belasco) معتمدين نظريات زولا Zola (النزعة الطبيعية في المسرح Le naturalisme au théâtre منذ عام ١٨٨١). وبالنسبة لانطوان فمكان المشهد هو بيئة الشخصيات،

والذى له وظيفة الوصف كتلك الخاصة بالروايات فهو افتراض يتحكم فى الشخصيات وادائهم، ولذلك يجب أن يكون "حقيقياً" مكون من تفاصيل حقيقية، ودقيقة تصويرياً (ليست تاريخية ولكن اجتماعية)، فأى اصطناع للمشهد سيكون بالتالى اصطناعاً للشخصيات؛ وبذلك يمكن القول إن واقعية المشهد أصبحت فى خدمة الشخصيات وليس المشاهدين ، ولذلك أصبح لكل دراما مشاهداها الخاصة ، والمشهد كبيئة "واقعية" على قدر كبير من الأهمية ؛ ففضاء المشهد فى حد ذاته مغلق واجمالى -"الحائض الرابع"؛ وتخطيط المشهد عادة مايكون مبدئى بالنسبة للسينوغرافيا؛ ففضاء الخشبة متغير فى الابعاد تبعاً للأماكن الدرامية (وليس المسرح)؛ إنه مكان الشخصية ، ولذلك لا يجب على الممثلين استخدام بروج المسرح ولا حتى العلاقة مع الجمهور (ولذلك تكون الصالة مظلمة ، مثلما كان يحدث فى عروض الماينيجر Meineinger ، وفاجنر Wagner ، وسترنديج Strindberg) ؛ لذلك فالمشهد ثلاثى الابعاد ، ليس خلفية ولكنه محتوى تميزه الأدوات الحقيقية التى تحدد حركات الممثلين ؛ وتصبح الأضواء والأصوات أدوات لغوية. كما نرى، ف وراء كل هذا يوجد مبدأ الاستخدام الموحد ، وعضوية تقديم العرض ، للغات التى تصنع العرض ، ودعمها للعمل الفنى الدرامى .

فالموحدة الإبداعية والواقعية المادية للمشهد ، واستخدامه كمحتوى ، وتعريف امكانية استخدامه (من حيث ثلاثية ابعاده وادواته) أصبحت واقعاً للفضاء المسرحى بعيداً جداً عن شاعرية النزعة الطبيعية . فالشاعرية الطبيعية تريد ذلك الفضاء الخاص بالمشهد كبيئة (مجرد) بيئة اجتماعية للشخصيات ، حقيقية للممثلين. وتفرض تلك النزعة التضاد فى العلاقة مع المتفرجين ، السلبيين

والغرياء ، ومع الصالة التي تتحول لتكون فى خدمة المشهد ، حيث تعانى غالباً من مشكلة الرؤية إذ هى فى الواقع تعبيراً عن ايديولوجية الفضاء الأمامى. كما أنه توجد بيئة للمشهد ولا توجد بيئة للجمهور. هكذا ، تصبح "واقعية المشهد" خدعة وهمية للمتفرجين، إنها تجربة شائمة ،أن يوضع شئ حقيقى بالفعل فى مكان الإيهام المسرحى ويكون موضوع كشيء مطلق ؛ فالشاعرية الطبيعية يجب أن تخلق المضمون الذى يمنح لتلك الواقعية واقعية الخيال فى المشهد أيضاً ، فهى بحاجة لصندوق بصرى ، لمكب المسرح ، لذلك الإطار الخاص بالمشهد وذلك ليعطى للواقعية ذلك المضمون الذى يجعلها "تشاهد" بواقعية.

٤- بحثاً عن معنى : فوكس Fuchs ، آبيا Appia ، كريج Graig .

فى مواجهة المسرح البرجوازى ، ويميداً عن المسارح التجارية سيتم البحث عن معانى وقيم جديدة للفضاء المسرحى (ليس فقط للمشهد) سيبدأ هذا البحث رغبة فى مسرح آخر ضد النزعة الطبيعية وجوهري ، والبحث عن المعنى هو إبداع فنى لبعض الرجال. بالنسبة لجورج فوكس Georg Fuchs يكمن معنى المسرح فى الاحتفال ، فى الطقس، وفى المجتمع ؛ وليجسد الفضاء المسرحى ذلك المعنى يعيد تعريفه فى الأشكال وفى الملاقات ، فالمسرح ليس وظيفة ولكنه احتفال ، طقس؛ ففى المسرح الذى فكر فيه مع ليمان فى موناكو عام ١٩٠٧ نجد أن الصالة الدائرية تستقبل خشبة المسرح البارزة إلى الخارج وتتحد معها بمستويات منحدره؛ ففضاء الممثل ليس شئ آخر بالنسبة لفضاء المتفرج، ومكان المشهد صنع للحركة الإيقاعية للجسد الإنسانى فى الفضاء. والمسرح لايمكن أن يستغنى عن ذلك ، بينما يمكنه الاستغناء عن الكلمات ، وعن الأصوات

عن المشهد وعن الأزياء: لأن الممثل هو النواة المولدة للدراما . هكذا كتب في ثورة المسرح Die Revolution des theatres عام ١٩٠٤ . وقد حقق فريتز إيرلر Fritz Erler أفكار فوكس Fuchs في إعداد مشاهد فاوست Faust لافتتاح مسرح كانستر Kunsthertheater : فالمنصة المرتفعة " تشير إلى " الحدث ، وفضاء المشهد قابل للتعديل ، والإضاءة والألوان تعمل في خدمة حركة الممثل . والمشهد غير مقيد بمشهد محدد مسبقاً .

وفي كتابه Die Revolution des theatres كتب فوكس Fuchs ان المشكلة الجوهرية تكمن في " استخلاص المشهد من الوجود الأكثر حميمية للفن الدرامي ومن المشهد " ، موحدين بعد ذلك بين جميع هذه العناصر بطريقة عضوية مع الفضاءات المساعدة ، ومرتقمين بكل ذلك وصولاً لوحدة تمبيرية شكلية معمارية : فالفضاء المسرحي يجب أن يسمح بحياة العمل الفني الدرامي، وهي حياة "لا توجد لا على خشبة المسرح ولا حتى في الكتب " ولكن في تجربة المتفرج الذي يعيشها كشكل يتحرك حركة مشترطة في الزمن والفضاء " (ص ١١٠ وص ٥٩ في كتاب ل. تينتي ، L,Tinti ,G. Fuchs e la riuoluzione del teatro, Bulzoni, Roma, 1980, pp.132,131 وما يليه) .

والاهتمام الكبير بالمسرح الشعبي قاد فوكس لأن يهتم أيضاً بمسرحية الآلام Passione لايوراميرجو Oberammergau ولأن تكون لديه علاقات مع رينهارد Reinhardt والبيئة التي جرب فيها رينهارد في موناكو - صيفاً - المروض الفخمة لسيرك شومان في برلين ساعدت فوكس عام ١٩١٠ على إقامة مؤسسة للمسرح الشعبي . وتحدث عن المبنى المسرحي المناسب كصالة بها متفرجين على

هيئة مسرح دائرى بثلاثة جوانب ، والاوركسترا مكانها له شكل ممتد ، وأن يكون بهذا المبنى منصة مدرجة فى الوسط، وأن يخلو من برواز المسرح ومن الستار المسرحى .

وعلى أساس هذه الفكرة صنع للمهرجانات الشعبية فى موناكو فى ١٩١٠-١٩١١ صالة فى حديقة المارض ، عملاً نفذه للمعماري ثيودور فيشر Theodor Fischer؛ وعليها قدموا اثنين من التراجيديات الكلاسيكية من إخراج رينهارد.

ومع آيبيا Appia وجريج Graig ظهرت احتياجات جذرية وذات تأثير عميق وطويل المدى، حيث انطلقا من إعادة التمرير الشامل مكان الحدث المسرحى ليس لإصلاح المسرح ولكن لإعادة تأسيسه. فالفضاء المسرحى ليهما هو أساس ولغة المسرح الجديد ، والمشهد هو عنصر إبداع متكامل .

وآيبيا Appia سينوغرافى ومخرج تمتد تأملاته على خشبة المسرح من خلال توترات منظومة المفهوم شامل للمسرح، فمن جهة توجد الممارسة (والتي تظهر أكثر فى التصميمات والمشاريع وليس فى التجهيزات) المركزة على الإخراج على طريقة فاجنر؛ ومن جهة أخرى التنظير الواعى الذى يدفع بوضوح إلى المنتهى ، مع وجود ارادة ترابط منطقى منظم. وتعتمد مشاهد آيبيا Appia على الحجم وعلى الضوء اللذان تحييهما "مقاومة" الممثل. إن إبداع الشاعر - الموسيقار هو المكان المحرك للمسرح؛ هذا الإبداع الزمنى يتحقق فى الفضاء المسرحى من خلال تأمل الممثل . فحركة الممثل تخلق فضاء المشهد ، الذى فى هذه الحالة

يجب أن يكون مادي ويسمح بالتنفيذ ، أى أن يكون الممثل قد تردد عليه وإن لا يكون مجرد عامل مشار إليه من خلال توظيف الرسم. والضوء الفعال ، ينشط العلاقة بين ممثل يؤدي وبين الفضاء المسرحي خالقاً بذلك مناخاً لا يصف ولكن يوحى. وفى هذه الحالة لا تكون الصالة منفصلة عن خشبة المسرح ولكنها جزء لا يتجزأ من المكان الواحد الذى هو المسرح. وعلى أساس هذا الفرض المترابط ، الدقيق للواقع المسرحي تتطور أفكار وعمل آبيا Appia والذى برز فى ثلاثة كتب (La mise en scène du drame Wagnerien, del 1894, Musik und Inszenierung, 1899 وكتبه بالفرنسية فى الفترة بين ١٨٩٢ و ١٨٩٧ ثم كتاب L'oeuvre d'art vivant, 1921) ومن تجربتين عمليتين: أولهما لقاءه مع ماريانو فورتينوني Mariano Fortuny، واختراعاته الخاصة باستخدام الإضاءة الكهربائية والقبّة الخاصة به والتي استخدمها أثناء اعدادة لمشاهد أوبرا Carmen لبيزيه ومانفريد Manfred لبايرون Byron فى مسرح القصر الباريسي لكونتيسة دي بيارن di Béarn (١٩٠٣).

ثم علاقته العميقة بجاك - دالكروز Jacques- Dalcroze ومدرسته الإيقاعية المرتبطة بالصالة المسرحية لهيليرو Hellerau (بنيت تبعاً لأرشاداته بواسطة المعمارى هنريخ تيسنאו Heinrich Tissenow).

ويؤكد آبيا Appia أن المشهد المرسوم التخيلي يهدف إلى تقليد الواقع ولكن لا يمكنه سوى وضع "علامات" على خشبة المسرح؛ ولكن فضاء المشهد واقع، مكان تعبيري ويجب أن يكون "فضاءً حياً". إن الهياكل الهندسية المنفذة (وخاصة المدرجات) هى أداة للجسم ثلاثى الأبعاد للممثل، والديالكتيكية - التى تحدث

بطريقة واضحة بين الجسد والفضاء تؤسس على مبدأ "Contrainte" الإجبار؛ ولذلك تكون المحتويات ذات زاوية واضحة، صارمة، وثقيلة حتى يظهر في التضاد التضاد الحركة الإيقاعية للجسد الإنسانى بصورة درامية. ويتأسس "العمل الفنى الحى" تتأسس على الفاعلية الخاصة بالضوء والذى يخلق ألواناً وأجواءً، ويوضح مناطق وحركات؛ فالمشهد ليس هو وصف المكان الذى فيه يدور الحدث، ولا هو مجرد إحياءات وتمبيرات.

ويمد هذا انقلاباً جذرياً بالنسبة لفاجنر Wagner الذى فصل الصالة عن خشبة المسرح وأعاد تشكيل جو الصالة.

فالنسبة لأبيا Appia يوجد مكان موحد، وسيكون هذا وضع الصالة أيضاً بالنسبة لدالكروز وهيليرى Dalcroze e Hellerau؛ فضاء موحد بمدرجات للمشاهدين من جهة وفضاءات أكبر من جهة أخرى خاصة بإحتواء الأداء الدرامى، وسيكون تأثير أبيا عظيم على مسرح القرن العشرين، بالنسبة لاستخدام الإضاءة والمشهد المعمارى، ولكن يوجد تأثير جوهري فى الفضاء الذى يحيا بالتضاد مع الجسد الإنسانى المتحرك والإضاءة الفعالة. وهنا نجد أن مركز القيمة مطلق، أما باقى الأشياء فيمكن تعديلها، وعلى المتفرج أن يتكامل معها، فالأمر لا يتعلق بإصلاحات أو تعديلات؛ وأبيا يمكن أن يصنع مشاريعه ومشاهده أيضاً فى المسارح الإيطالية (مثل عرض Tristano e Isoletta فى مسرح لاسكالا La Scala فى ميلانو عام ١٩٢٣، ومثل فاجنر أو اسخيلوس على مسرح Stadttheater فى بازيليا عام ١٩٢٤ و ١٩٢٥)؛ ففضائه دائماً أمامى دون أى معوقات. ولكن الثورة عميقة؛ ففضاء المسرح فضاء فعال من خلال ابداع الفنان

غير المحدد مسبقاً. ويصل الفضاء المعماري للتعبير الثلاثي الأبعاد بصرامة وبطريقة مطلقة بالنسبة "لفضاءات الإيقاعية" إلى مشروعات مشاهد ذات مغزى في حد ذاتها . إن مركزية الفنان في كونه إنسان يدفعه للتفكير في المسرح المستقبلي مثل الصالة ، أو كاتدرائية المستقبل الذي يحتفل فيها المجتمع بذاته دون وسائط.

إن المشهد كمكان مولد للمسرح، والحركة (ليست حركة الممثل في المشهد ولكن حركة المشهد نفسه) كوجود للمسرح هي أشياء في عمق وجود "جريج" الممتد والمثمر في المسرح. ولا يهتم جريج بعملية المواجهة بين الصالة والمشهد أو بمكان المشهدين، ويمكته أن يفكر في مشاهده بداخل إطار المشهد التقليدي . لأن الثورة جوهريّة بالنسبة له أيضاً، ولا يهتم بالتعديلات الصغيرة أو الكبيرة لما هو قائم فلا بد من بناء المسرح الجديد كفن ، وكعمل فنان. إنه فضاء جديد، ذلك الفضاء المطلق للمسرح والذي فيه يكون المتفرج مدعو للمشاركة . إن مشهد جريج لا يقوم بعملية وصف ، ولكنه مشهد موحى ومركب ومع استخدام الأدوات المعمارية والأضاءة الفعالة؛ فإن "الأداة" المعمارية والبسيطة للمشهد تصبح مناخاً ودراما ؛ وصولاً إلى "الشاشة" ، والبارافانانات المتحركة والتي تؤدي إلى إمكانية تنفيذ مشهد "يتفاعل"، ويتحرك.. ويجب إعادة خلق عمل الشاعر مرة أخرى بواسطة فنان المسرح من خلال رؤية الحركة- والتي هي الدراما ؛ فالمشهد لدى جريج هو كائن حي مثل الممثل؛ إنه لا يساعد فقط في العرض ولكنه في حد ذاته حدث درامي. إن كتابات جريج في المسرح عام ١٩٠٥ The Art of the theater ونحو مسرح جديد ١٩١٢ Toward a New theatre، ومجلة القناع The Mask عام ١٩٠٨-١٩٢٩ تتقابل جميعاً في طرق إخراجه؛ في

تصميماته ومشاريمه؛ وهو وجود متضاعف ينظر عمل فنان المسرح، والمخرج ويكتشف ذخيرة تاريخ المسرح كتعبير للفكر والإبداع، ويشرح حركة الممثل ايرفينج Iving ويصنع نظريات المرائس الضخمة ويصنع مشروع عرض الألام كما جاء فى انجيل متى، ١٩١٢-١٩١٤، مثل حركة الفضاءات دون ممثلين على موسيقا باخ. إنه رؤية الدراما واستعادة كرامة المشهد؛ فوجود جريج لفترة زمنية طويلة مثمرة جملة يتجول فى مسرح القرن العشرين من خلال رؤيته للمشاهد وعلاقاته الفنية.

٥- بحثاً عن القيمة : ستانيسلافسكى

بمبدأً عن الإصلاح وعن الأساليب والأعمال تكمن مشكلة الفضاء المسرحى- التى تسلمها قرننا - كمكان مجهز لرؤية المروض، وبطريقة منفصلة، ذلك الخاص بـمكان إبداعى للتعبير الفنى. توجد مشكلات خاصة بالتنظيم الإقتصادى ومشاكل ذات تعريف أخلاقى، ومشاكل ذات رؤية جمالية ومشاكل تعوق التوترات الابداعية؛ وغالبًا ما تجوب جميعًا طرقًا متوازية، بين الفضاء المفترض لمستقبل مسارح مختلفة والفضاء الذى يبنيه مسرح كطريقته التعبيرية الخاصة والمحددة.

إن معنى الشمول يمكن أن نستميده عندما ننظر إلى ستانيسلافسكى من وجهة النظر هذه، فمعمار عروضه (من الواقعية المعمارية إلى تلك الفنائية لتشيكوف إلى الخبرات الرمزية والطليمية، إلى الأوبرا الفنائية والميلودراما. ولكن فى الواقع لم "يتخطى" ستانيسلافسكى أى من تلك الطرق ويهجرها) ومسار بحثه حول عمل الممثل يتضمن اختيارات الفضاء المسرحى وفضاء المشهد.

عام ١٨٩٧ بعد اللقاء الشهير مع نيميروفيتش دانشينكو Nemirovic-Dancenکو في بازار ستانيسلافسكى، بدأ مسرح الفن في موسكو عمله في مسرح الارميتاج Ermitage القديم حيث الرؤية سيئة جداً من خلال الشرفات والتي بها أكثر من ثمانمائة مكان؛ ولكن كانت المشاهد الواقعية في الإعداد، بدءاً من عرض زار فيدور Zar Fëdor هي علامة تجديد فضاء المشهد. فقط في عام ١٩٠٢ استطاعوا تحقيق وعود عام ١٨٩٧؛ لم يقوموا ببناء مبنى مسرحي جديد ولكن رمموا مسرح أومون Omon، مبنى كان مخصص ليصبح فندقاً، وتحول عام ١٨٨٢ إلى مسرح . وكان المعمارى الذى نفذ مشروع ستانيسلافسكى هو ف.أ. شيكل F.O.Sechtel، فنان منفتح على التيارات المعمارية الحديثة والتي تفضل الاشكال البسيطة والتوازية في الأحجام والخطوط المستقيمة بشكل واضح. كانت واجهة المبنى -لأسباب اقتصادية- بسيطة (بها تدخلات بسيطة). والأماكن الخاصة بالجمهور تتكون من ثلاثة مناطق متسة تحيط بالصالة؛ وهناك منطقة أخرى في المستوى الأول، بها صالة للمدخنين والمشروبات الكحولية. كانت تلك الأماكن تستخدم أيضاً للبروفات، وفي المستوى الأول كانت تخدم المشاهد الصغيرة لتلاميذ المدرسة. كان هناك موقع آخر للصورة، صيدلية صغيرة، وحجرة ملابس متسة، وكانت التهوية منفذة بعناية، والتبريد واحتياطات ضد الحرائق، كان المكان مريح ولكنه كان صارماً.

الصالة على شكل U، بها ممر مركزي يفصل بين المقاعد وفي آخر الشكل U، والمقاعد تتبع المسار المنحنى للصالة؛ كان بها شرفتين (وليس الواجا) ؛ حوائط الصالة تحدد الفضاء المسرحي. كانت الصالة تقليدية، يقال عليها "خطأً" على

الطريقة الإيطالية؛ عمقها حوالى ٢١ متر و عرضها أقل قليلاً من ٢٤متر، وحسب كلمات ستانيسلافسكى "بسيطة، ضيقة، وجادة" (خطاب إلى كنيبر O.Knipper عام ١٩٠٢ جاء فى كتاب.

C.Amiard - Chevrel, le théâtre Artistique de Moscou, CNRS, Paris, 1979,p.69) وحوائط الصالة لونها رمادى- أخضر شاحب؛ لاتوجد نجفة مركزية ولكن مجرد مكعبات متلاثة بيضاء تتدلى من الشرفات وفى دائرة متسعة بسقف الصالة. فالإجمالى غاية فى القسوة، ومخطط بحيث لايشئت الألف ومائة متفرج، ليضمهم فى جدية الفن، وهكذا فإن الممرات مفروشة بالسجاد خافت الضوضاء. خشبة المسرح ، فى مواجهة الصالة، منفصلة بستار من النسيج السميك الرمادى- برسم فى اسفل، وفى منتصفه مستطيل عليه خيال طائر النورس فى الهواء؛ وخشبة المسرح أكبر فى عرضها وعمقها من الصالة . حجرات الممثلين موجودة فى مستويين، خلف خشبة المسرح؛ فى مستوى خشبة المسرح حجرات السيدات، وفى أعلى حجرات الرجال، وفى كل من المنطقتين هناك صالون يمكن للممثلين الإجتماع فيه واستقبال ضيوفهم، وكل صالون مجهز ببيانو ومكتبة، مائدة فوقها الصحف، وكل منهما به حاجب وخزانة للملابس، وكل حجرة - نظيفة ، مضيئة ، دافئة - بها مائدة بمرآة ، صوان للملابس، مقعد مريح ومكتبة صغيرة وكل ممثل يستلم مبلغ من راعى المسرح - موروزوف Morozov- ليجهزها بطريقته الشخصية . وعلى جانبي خشبة المسرح توجد المخازن التقنية وفى أسفل توجد مخازن الأزياء . أما خشبة المسرح فمجهزة بطريقة حديثة ، من الحديد ، فى الوسط منصة دوارة (شئ نادر فى ذلك الوقت) وموروزوف نفسه هو الذى يتولى الإدارة الكهربائية لخشبة المسرح منفذاً

من خلالها تجاريه . وبناء على طلب شيكوف Cechov إتم إعداد مكتبًا صغيرًا للمؤلفين.

وإذا كنت قد حرصت على وصف المسرح بالتفصيل فذلك لأبرهن كيف أن مسرح ستانيسلافسكى سواء من حيث كونه فضاءً أم من حيث كونه بيئة مسرحية يعد المكان المناسب لفنانى المسرح. إنه معبد يسوده الطابع الأخلاقى والتعليمى .

وهو يعد بيئة بدائية بالنسبة للاختيارات الجمالية لمكان المشهد ، إذ يجب دراسة المروض لرؤية الطرق التى يظهر بها فضاء المشهد ، ولكن يجب أن نتذكر دائماً إبداع هذه البيئة المسرحية وأهميتها للفن المسرحى .

كان ستانيسلافسكى يطلب من السينوغرافى أن يكون رسامًا وأن يعرف الفن المسرحى؛ كان مساعد المخرج ، سيموف V.A.Simov يعمل فى إعداد المشاهد الواقعية، والتى فيها يعمل محل الاشكال المستطيلة التقليدية فضاءً متحركًا ومتنوعًا وخاصة فى بناء المشاهد الداخلية. وكان ستانيسلافسكى يعهد برسومات المشاهد الرمزية لرسامين مثل ايجوروف Egorov وبنوا Benois ودوبوزينزكى Dobuzinskij.

ومن كل ماسبق نجد أن إنتقال القيم واضح بالرغم من الاختبارات المختلفة؛ إن الفضاء المسرحى هو مجتمع الممثل، فالمشهد يتحكم فى الصالة كما فى علاقة مع المشاهدين، ومكان المشهد فى خدمة الأداء الدرامى ويجب أن يعبر عنه ، فالمشهد والممثل هما اشكالية واحدة ، ولكن فى سيرته الذاتية عام ١٩٢٤ كتب

"أنه لم ينجح في أن يجد للممثل خلفية مسرحية تساعد في استكمال عمله الفني ، ولا تعوقه" (ص٨٨) في الترجمة الإيطالية اصدار Einaudi ، تورينو ، ١٩٦٢) إذ يجب أن تكون هناك دائماً خلفية بسيطة ولكن ثرية من الناحية الفنية، وربما لا تكون قادرة على جذب الانتباه، حيث يجب أن ينصب بأكمله على أداء الممثل .

وقد تسلم قرننا إمكانات كثيرة : المسرح الذهني والمثالي ؛ وذلك الخاص بالعرض خارج المسرح ، من السيرك حتى الفضاءات الدائرية، المسرح "الإيطالي" المجهز ؛ والمسرح الإيطالي بعد تعديل الصالة (تعديلات هاجنر) ، ولكن في النهاية توجد ايدىولوجيتان للمسرح ولفضائه: فضاء المشاهد الذى فيه تتم استضافة رجال العرض ؛ وفضاء رجال المسرح، الذى فيه تبنى العلاقة مع المتفرجين .

الفصل السادس

القرن العشرين
بعض الرسامين، والممثلين والمعماريين
فى المسرح

فى بداية التفكير فى الفضاء المسرحى فى القرن العشرين نجد الثورة التى اقترحها كل من فوشيز وليتمان Fuchs - Littman فى الموسم الذى صنع من موناكو عاصمة الطلبة الثقافية الأوروبية ؛ وبالأخص تلك الثورة الشاملة والمنظمة لأبياء والوجود الخصب والتناقض لجريج Graig. إن المبادئ الأساسية هى تلك المرتبطة بواقع المسرح كمادة مركزية مولدة للفضاء المسرحى- والذى عادة مايكون المشاهد جزءاً منه- والمشهد كفضاء غير متوقع للمرض، وللفضاء كلفة تعبيرية للعمل الفنى ومن ثم للمخرج . وسيؤسس فضاء المشهد على إمكانيه تطبيقه، على كونه "مناخاً" وامكانية مادية تعبر عن الدراما وتجل جسد الفنان حياً، متحركاً بواسطة الممارسة Contrainte. والمشهد المفتوح سيؤدى لتلك الثورة فى العرض بواسطة إلغاء الستار؛ والمونتاج والتلقائية وتعديدية الأزمنة والفضاءات التى ستفتح أمام كل علاقة وشكل ممكن . وستتواجه الإضاءة "الخافتة" مع الإضاءة "الحية" لأبياء، وإضاءة "البقع" مع "أشعاعات" جريج ، والضوء الذى يعزل الممثل مع خطوط الانعكاسات الضوئية ، وضوء الوسط . لن يصبح الفضاء هو ذلك "الواقى" بالنسبة للمشاهدين و "الوهمى" بالنسبة للممثلين؛ ولكن سيصبح المسرح كله فضاء علاقات، بطرق غير مشفرة ، فمسرح رجال المسرح المظلماء سيكون فضاءاً إبداعياً، على الهامش ، حيث إنه لن يعترف به كفضاء مجهز للمشاهدين الذين اعتادوا على رؤية الفضاء المجهز للعرض. لن يصبح الفضاء المسرحى معطى من معطيات الثقافة المسرحية المنتشرة، ولكن سيتحول لنتيجة فنية يجب وضعها وإبداعها ، والتعرف عليها كعنصر لشاعرية ما ، مثل اللغات التعبيرية الأخرى . لم يعد الفضاء نوع له شكل معين ، ولكن خبرة فنية معاشة .

فى القرن العشرين ستصبح كل الأشياء ممكنة فى المسرح ومع المسرح (ليس فقط، فيما يتعلق بالفضاء)؛ سيتسع المسرح ولن يستمر فى كونه قاصياً ومحدداً فى أشكال انتاجية وتعبيرية يمكن التعرف عليها وقبولها .

وفى ذلك الاتساع - لما يطلق عليه مسرح - بين التطور فى اللغات الجزئية والبحث عما هو أساسى سيصبح المسرح مكان الحركة والإتصال التعبيرى للأداء، وفضاء التجريب وتحقيق تلك الفنون التى تستخدم الجسد والحركة، الصوت والرؤية.

١- المسرح الطليعى

جزء كبير من تاريخ فضاء المشهد فى القرن العشرين - فى حركات البحث اللغوى والشكلى التى طاردت بعضها البعض ، هو تاريخ الفن التصويرى (ليس بمعنى عدم التمييز بين الأنواع الفنية، ولكن بالمعنى الملموس لاختيار تعبيرى فى اطار اتسع بعد ذلك ليصل إلى المسرح) . وهى أبحاث وتجارب غيرت من المسرح وفضائه ، ولكن فى مواقف هامشية بالنسبة للمسرح؛ وأيضاً بالنسبة لوضعها الجزئى فى المسرح، ويجب أن نعترف أن مسرح "الطليعية التاريخية" ليس هو المسرح الطليعى للقرن العشرين، وفى بحث عن التجديد الدرامى عام ١٩٢٦ حذر جاك كوبيو Jacques Copeau

(J. Copeau , IL Luogo del Teatro, Casa Usher, Firenze, 1988,pp178) من النزعة التجريبية، وأعلن عن سهولة أن نكون مبتكرين ومجديدين فى المسرح كما يمكن أن تكون المسارح "الفنية" مجرد Boîtes

vanités محتويات مقدر لها الفناء ، وعلى النقيض سيكون من الصعب والمضنى إحداه ثورة حقيقية ، إعادة تأسيس المسرح، بعيداً عن آخر صيحات الموضة ، ولكن بحثاً عن جوهر وعمق ("الصرخة الأولى")، بل وأن تلك الحريات والانقلابات المفرطة، والبحث عن الفاضح وغير المعتاد ، وذلك التجريب المبالغ فيه فى الاشكال واللغات ، تلك الاستخدامات الفنية أحياناً للمسرح من جهة بعض الحركات الفنية قد ساهمت فى جعل المسرح مكان لتقديم "الممكن" ، فمسرح "الطليعية التاريخية" إن لم يكن ثورة حقيقية ، قد ساهم بالتأكيد فى تعديل وإصلاح طرق التقديم وثقافة الفضاء المسرحى. إنه تاريخ لا يقدم أحداثه فقط أو بطريقة أساسية عن طريق التمثيل ولكن كثيراً ما تدخلت الاعلانات ، والمشاريع والاقتراحات ، والنوايا المعلنه وردود الفعل لها . وسنشير فقط إلى خطوط التوترات الرئيسية .

كانت نقاط الانطلاق الشائعة هى رفض المشاهد التى تمرض الواقع بطريقة خيالية النزعة ضد الطبيعية والرغبة الواضحة فى عدم فصل الجمهور عن خشبة المسرح، والانقسام المقبول والدعم بين الدراما والمسرح ، والإلحاح فى "تحرير" أساليب التعبير؛ وأيضاً خبرة الكاباريه Cabaret المستقبلية الدادية والتعبيرية بما تحتوية من ادراك جديد لفضاءات العلاقات (وكفضاء وسط) ، وطرق المشهد والفضاء للميوزيك هول والوجود المؤكد للتقنيات وللفضاء المسرحى. أما الديالكتية بين المسرح كمكان يعبر فيه الجسد والروح Kor Persele كمكان للحركة المطلقة (دون الجسد الانسانى أو بالجسد الآلى) فهى ثابتة؛ وتلك الخاصة بالعلاقة بين الطبيعة كفضاء أصلى يجب العودة إليه بحثاً

عن الجذور والمعنى وحضاره الآلات والمتروبولى "مع تمرد الأدوات"؛ والديالكتية بين حركة المشهد والمشهد "الحر المستعد دائماً للإيهام" هذا ماكتبه مالايريه Mallarmé عندما تحدث عن لوافولر Loie Fuller فى كتاب اعتبارات (Oeuvres Complètes, Gallinard, Paris 1945, ١٨٩٣ Considérations pp.307-309) وانتشرت تقنية الكولاج والمونتاج، فى التفاعل مع الرسم وفى ذلك التفاعل الاعمق مع السينما .

يهرب المشهد المرسوم أو المشهد المطلق و/أو ذو الأبعاد، مع الاحتفاظ باستقلالية الممثل ومركزيته فى المشهد - الأطارى الذى ظهر مع النزعة الطبيعية، وهكذا يتم البحث عن الفضاء المسرحى خارج المسرح حتى وإن كانت النزعة السائدة - تلك الخاصة بإعادة تأسيس الهيكل والشكل المعمارى للصالة على أساس نموذج صالة فاغنر - بحث عن صالة شبيهة بالسيرك، وأشكال وهياكل كمعابد، فضاءات جديدة فى الهواء الطلق، إعادة استخدام المسارح القديمة اليونانية، وخاصة بحثاً عن فضاءات، ملجأ للمعامل الفنية. ولكن كان الهروب من المباني المسرحية جوهرياً لأنه لا يبحث عن الشكل ولكن عن المعنى وعن الوسط؛ فالوقوف الجذرى لرجل مسرح استخدم العديد من الفضاءات المختلفة مثل فيرمان جيرميه Firmin Gémier يصل لأن يكون ذلك الخاص برؤية المسرح كميدان شعبى مفتوح ومكيف يذهب إليه الفنانون.

إن الأبحاث المتعددة للتأليمية الأوروبية تدين بوضوح للنزعة المستقبلية الأولى، مثل الماريونيت وهرقها، فى تحطيم الفضاء - والزمن المسرحى ، واستخدام تقنية المفاجأة ، والفناء خشبة المسرح المرتفعة لتوحيد المشهد والصالة ؛ ولكن بصفة

خاصة بسبب الاقتراحات المختلفة لفضاء "نشط"، ولفضاء سلبي ومطلق تحركه
الأضواء والأداء الحركي .

في عام ١٩١٢ يوجد بحث حول العرض المسرحي والتتوع Manifesto del
teatro di varietà وعام ١٩١٥ ظهر بحث لمارينيتي وكوللا وستيميللي Marinetti
Cola , Settimelli , حول المسرح المستقبلي .

ظهر دور الفنون التصويرية في الأعمال التجريبية المسرحية بالفعل من خلال
النزعة الرمزية ، حتى وإن كانت قلة فقط من الرسامين قادرة على العمل مع
فضاء المشهد ، والا تقصر تكبيرها على الخلفية كإطار أكبر. ظهر بالتوازي مع
ذلك استخدام المشهد التشكيلي ، وتؤكد المشهد المرسوم في مسرح بول فور Paul
Fort مع رسامين مثل (بييريونار Pierre Bonnard ، موريس دينيس Maurice
Denis ، ادوارد فويللار Edouard Vuillard ، وايضاً تولوس - لوتريك
Toulouse - Lautrec) ، ثم بعد ذلك مع تعرية المشهد التي أرادها لونيبي بو
Lugne - Poe مع چاك روشية Jacques Rouché في فرقة Oeuvre وعلى
مسرح الفنون Théâtre des Arts. ونشر الباليه الروسى لچاچيليف Diaghilev
في أوروبا كلها النزعة التزينية " الفريية " لباكست Bakst وبنواة Benois
وغيرهم ، وانفتحوا بعد ذلك على الطليعة التصويرية مع بيكاسو Picasso
وديرين Derein ، واوتريللو Utrilla ، وماتيس Matisse وبراك Braque وميرو
Miró ، وارنست Enrst ودى كيريكو De Chirico ... وغيرهم . واستدعى رولف
دى ماريه Rolf de marée رسامين سويديين معاصرين لرسم عروض الباليه ،
مثل فرناند ليچيه Fernand léger عام ١٩٢٢ لعرض Ricciotto Canudo عام

١٩٢٢ لعرض Blaise Cendrars وعمل إدوار مانش Eduard Munch لرينهارد .
ديتوماس Dethomas لروشييه Rouché . عام ١٩٢١ رسم شاجال Chagall
مشاهد عرض Mazaltov لشوليم اليكيم Sholem Alekheim فى مسرح
كاميرنى Kamernyi العبرى فى موسكو .

أرادت النزعة المستقبلية أن تستثمر الفضاء لمسرحى بالكامل بمعنى إزالته ؛
بدأ بذلك مارينيتى Marinetti ثم باللا Balla ، دييورو Depero ، برامبولينى
Prampolini (وقبلهم ريتشاردى Ricciardi ويانچى Pannaggi وروتولو
Ruotolo) تتابع أعمال شعرية ومظاهرات وأحداث وتضاربت كاستخدام أدلة
والحركة ، والأضائة العاملة . والمشهد المطلق ، والاستقزاز والمونتاج .

أثرت النزعة المستقبلية المتشائمة على موسم الطليعة الروسى المركب والنشط
(عام ١٩١٢ كانت أول دراما لماياكوفسكى Mojakouskiy " ثورة الأشياء ") ،
وكانت المشاهد التجريدية ، رمزية وواقعية فى حركة الممثلين ، بمناصر متغايرة
وقياسية ، هياكل منظورة ذات مستويات مختلفة ، بدرج ، مزالق ، مصطببات ، فى
فضاء ثلاثى الأبعاد وديناميكى .

وحدثت ثورة الأشياء بالفعل عام ١٩١٩ فى شويتزرز Schwitters فى
Merzbühne . فلقد نفذ بيكاسو تمكك الفضاء بالأزياء أكثر من المشاهد ، كما
حدث عام ١٩١٧ لعرض Parade لايريك ساتى Erik Satie . إن تجزئة المنطق
"الطبيعى" للفضاء وللأشياء عدلٌ بعمق فى إدراك فضاء المشهد ، وإعادة التنظيم
التشكيلية كان أساس المشهد التعبيرى الذى عرفه چسنر Jessner "بالمسرح
التجريدى ذو الأحداث الاسطورية " . وقد نفذ ايميل بيرشو Emil Pirchan

لجسنر مشاهد تتحرك إيقاعياً بالإضاءة والفضاء ، وعالج سيزار كلين Cesar Klein - لجسنر أيضاً - المشاهد على أسس سيربالية ذاتية ، ولكنه بناها مع المخرج ومع أداء الممثلين . وأصبح جسنر عام ١٩١٩ مشهوراً جداً بسبب هياكله المتعددة لفضاء المشهد ، والمتضاعف بسبب تجسيد السلالم كمشهد .

وكان المشهد كمنصر إبداعي للمسرح هو الأساس أيضاً لهؤلاء السينوغرافيين في الأعوام الأولى من الثلاثينيات والتي ستحيي النيو ستيجكرافت New Stagecraft في الولايات المتحدة كرد فعل للواقعية ، تلك النزعة المرتبطة بقوة بالطليعة الأوروبية ولكن مرتبطة أكثر بفنانين مثل Appia وكريج Craig ومسرح ستانيسلافسكى ، رينهارد Reinhardt وكويو Copeau .

وقد قدم النمساوي جوزيف أوربان Joseph Urban في المتروبوليتان في نيويورك مشاهد " مركبة " وهندسية . ومشاهد روبرت آدموند جونز Robert Edmond Jones أيضاً ، وكانت له تجارب مع رينهارد ، وحاولا مما خلق أجواء معينة ، وخاصة باستخدام الضوء ، في فضاء يشار إليه في النهاية بمنطقة مركزية يتقدمها درجات وأدوات رمزية . وستطور مسار الفنون - المتأثرة بكويو Copeau - تلك المشاهد البسيطة والرمزية مع عروض فرق Square Player Washington ، و Provincetown Players ثم بمد ذلك مع فرقة Theatre Group والتي حولها ستقوى فرقة New Stagecraft بأعمال نورمان بيل جيدر Norman Bel Geddes ولى سيمونسون Lee Simonson .

وسيعضف الممثلون منفردون تجديدات وإحياءات أكثر بكثير من إضافات حركات المجموعات. إن تاريخ المشهد في الطليعة التاريخية مركب ومتعدد ، مثل

المعرفة الخفية حول الخبرات نفسها فى الفن التصويرى ؛ ويحتوى أيضاً نفس الأهمية للابعاد الجديدة للأشكال ، وللفضاء وللألوان. إن المشهد عبارة عن توظيف معاصر لفضاء المشهد بالنسبة لطرق تجسيد وتعبير وإدراك الفضاء وأشكاله ، إنه أيضاً تعددية الفضاءات بفعل الإضاءة والرؤية . بأسلوب أكثر تحديداً هو العلاقة غير المتوقعة بين الحدث الدرامى والمشهد ، استعادة مكان المشهد بلغه فنية بين الإفراط فى الرغبة فى أن يكون مطلق ومؤسس للمسرح ويبن أن يصبح امكانية لدى المخرج - المبدع . إن المشهد كصورة ، كمكان للتصوير وللحركة ، للأشكال وللإضاءة يصبح بلا شك مشهداً مجرداً ، فضاءً للرؤية بل وأحياناً يصبح مسرحاً آخر .

٢- مسرح المعمارين

المشاهد الجديدة يلزمها مسارح جديدة . ولكن المبنى المسرحى ، والذي هو بالتأكيد الفضاء الذى يقع بداخله الحدث المسرحى ، هو بناء مكلف ومستمر ، إذ أن فعل بناؤه نفسه حدث لكى يبقى ويستمر ، أى أن يعرض نفسه كفضاء للأحداث المسرحية الممكنة والمستقبلية .

وهو تضاد لا يمكن حسمه بالتنازلات ، وهو أساس الانفصال العميق بين مسارح المعمارين ومسارح رجال المسرح . وفى الخمسينيات وصل هذا التضاد لأن يجعل البعض يعتقد فى عدم فائدة بناء المباني المسرحية ، نظراً للخروج المستمر لرجال المسرح تجاه إيجار المباني الموجودة أو تجاه استخدام وإعادة استخدام فضاءات لم تولد بفرض أن تكون مسرحاً .

توجد المسارح القديمة " على الطريقة الإيطالية " ، مبانى ساحرة وقوية ، مستخدمة ليس تبعاً لمبادئها ولكن على أساس الإصلاح البرجوازي المنتصر والذي يحتفى به فى مسرح هاجنر فى بايروت ؛ وتوجد المسارح الجديدة ، تلك المخصصة للرؤية والسمع ، والمخططة تقنياً لاستضافة العروض ، والمعدة على أساس إصلاح هاجنر ، بغشبات المسرح المجهزة وبيرواز المسرح المرن ، والصالة التى تميل نحو خشبة المسرح . كانت هذه هى أكثر المسارح انتشاراً ، مختلفة فى الاساليب وفى الاختيارات ، فى الاشكال وفى الاجواء التى تخلقها ، ولكنها متحدة فى مورفولوجية " المسرح ذو البرواز " ؛ وهى ذلك الهيكل الذى يولد من مواجهة الصالة - والخشبة .

ومورفولوجية أخرى منتشرة كانت تلك المنحدرة من المسرح " اليونانى " و " الإليزابيثى " ، ليس بمعنى إعادة البناء التاريخى ، لكنى من حيث بنائها كفضاء واحد يحتوى الصالة وخشبة المسرح ؛ وذلك مع وجود المشهد الذى يمكن إعداده فى الصالة ، بحيث تشغل المنطقة النهائية لمستطيل ما ؛ أو الصالة التى يمكن أن تكون مستطيلة أو دائرية ، و أيضاً بالمتفرجين الجالسين فى نصف دائرة ، أو فى المواجهة ، أو على ثلاثة جوانب . وغياب هوس خشبة المسرح يميز تلك المورفولوجية ، ذلك المشهد " المفتوح " . ويوجد أيضاً ، المسرح الأرنى ، الصالة المكونة من منطقة مركزية والجمهور حولها ، كما فى السيرك والمسارح الدائرية ، وتوجد أيضاً المشاهد الدائرية المفرغة ، حيث يدور المشهد حول المتفرجين الجالسين فى المركز . وتوجد المسارح " الشاملة " ، القابلة للتحويل ، المتغيرة ، والتى يمكن أن تقرر من هيكلها لتحصل على أحد النماذج السابقة ، وتوجد أيضاً

المسارح المتحركة ، التى يمكن نقلها وإعدادها فى أى مكان، وبصفة خاصة التنوع والثراء الكبير للمسارح خارج المسرح ، التى تستخدم فضاءات موجودة بالفعل أو تقوم بمعالجتها لتصلح لهذا الاستخدام ؛ مثل الفضاءات الطبيعية أو تلك المدنية، مفتوحة كانت أم مغلقة. لم يهمل مسرح القرن العشرين شكلاً أو تغييراً؛ وهو الأمر الذى أدى إلى صعودية التفكير فى المسرح بالنسبة لأى معمارى . ولا يوجد أيضاً تتابع زمنى واقعى لتلك المورفولوجيات من حيث وجودها وأهميتها .

وكثيراً ما نفذت التجارب المسرحية الجديدة فى فضاء المشهد القديم وهى تحلم بذلك الجديد فلقد أراد بيرانديللو Pirandello أن تكون خشبة المسرح متصلة بالصالة بملمين وذلك فى (ست شخصيات Sei Personaggi) وأراد أيضاً أن تدور أحداث (كل على طريقته ، وهذه الليلة سترتجل) فى الصالة . وقام ردينهارد مثل لونهى وجيميه يتقديم عروض فى السيرك . واستخدم ايزينشتاين Eizenstein لمسرح Proletkul't فى موسكو صالة رقص قديم تحولت إلى مسرح دائرى .

وكثيراً ما ابدعت الحلول التقنية - للمشهد بالتحديد - امكانيات تعبيرية ، فخشبة المسرح الدوارة التى قدمها لوتانشلاجر Lautenschläger عام ١٨٩٦ فى برلين واستخدام كأداة لمشاهد خاصة برنيهارد لافتتاح مسرح جوزيف شتاد Josephstadtes Theatre فى هينا ؛ واستخدمها انطوان Antoine عام ١٩٢٨ فى مسرح بيجال دي روتشايلد فى باريس Pigalle di Rotschild . ولاحظ ستانيسلافسكى فى ١٩٢٩ - ١٩٣٠ فى إخراج عطيل كيف أن المشهد الدوار يستبعد الوقفات ويساعد على التركيز (فقد كان يحل محل الممثلين الذين

يخرجون من المشهد على الفور آخرون أثناء دوران خشبة المسرح وكان ذلك يعث
المشاهد على الاجتهاد في الاشتراك في العرض) .

وهكذا تنوعت خشبات المسارح في النصف الأول من القرن العشرين ،
فإنطلاقاً من الخشبة المزدوجة لستيل ماكاي Steel Mackaye في المتروبوليتان
بنيويورك (١٨٧٩) والخشبة الدوارة للوتا نشلاجر Lautenschöger في (١٨٩٦)
ظهرت أبحاث عديدة حول خشبات مسرح ممقدة الأغراض والاستخدامات ؛
فظهرت ، خشبة المسرح ثلاثية الأجزاء ، بجزئها الجانبيين المتحركين لچينو
كورمبندى Jenô Kormendy والتي وصفها جاك روشيه Jacques Rouché في (
الفن المسرحي الحديث سنة ١٩١٠ ، 1910 L' Art théâtral moderne) : خشبة
مسرح مجزئة إلى ثلاثة صنعت خصيصاً لعرض *وركباند Werkbund* في كولونيا
١٩١٤ ، بواسطة الممارى الحدائي هنرى فان دى هيلد Henry Van de Velde
(فالعمارة تمبيرية وحجمية من الخارج أيضاً ، فالمسرح في أصله تقليدى) ؛
وتوجد أيضاً خشبة المسرح مقسمة إلى ست منصات معدة بالآلات ، تلك الخاصة
ببول ويك Paul Wieke في مسرح شتاد Stadttheater Schauspielhaus
درسيدام عام ١٩١٢ (ونحن نذكر هذا المسرح من بين المسارح الكثيرة المشابهة لأن
ويكل هو الذى عدل قبة فورتيني "Fortuny" في باريس عام ١٩٠٦ في مسرح
بوسكيه Bosquet ، مبسطة نظام الإضاءة غير المباشرة في " البانوراما " والذى
مازال يستخدم حتى الآن) . وفي باوهاوس عام ١٩٢٥ نجد المسرح على شكل
U لفوركاس مولنار Forkas Molnar به ثلاث خشبات ، وكما سيحدث كثيراً
فإننا سنجد أن آلة المشهد تفرض نفسها كمنصر قيم يميل إلى أن يحل محل
المسرح .

ويجانب "الهروب" من العمارة المسرحية ، وتلك العمارة التي تبحث عن أشكالاً رمزية ومثالية كما هو الحال لدى بولزيج Poelzig (الذي عمل مع رينهارد) ونجد أن العمارة المسرحية اتجهت نحو المسرح " الشامل " . وبالفعل في الفترة بين ١٩١٥ - ١٩٢٥ عرض السينوغرافي أوسكار سترناد Oscar Strnad ، مساعد رينهارد ، مشروعات لصالات وخشبة مسرح مركزية أو لخشبة الدائرية ، وهما موضوعان منتشران ، سواء كانا منفصلان أم مجتمعان سوياً . ومن بين العديد من المسارح " الشاملة " للمشرينيات والثلاثينيات كان أشهرهم مسرح كروبيوس Gropius لبيسكاتور Piscator ؛ الصالة بيضاوية بها عنصرين دائريين أحدهما يدور حول محوره ويسمح بوجود صالة ذات خشبة مركزية أو خشبة متقدمة ، أو خشب مضادة ؛ وكبائن عرض ، بها شاشات عملاقة دائرية تكمل المشروع ليكون مناسباً لأي طلب ، و" آله للكتابة " ، حيث يبدو وكأنه فضاء مكتمل بالفعل قبل أن يسكنه الحدث .

وقد صمم كيبسلر F.J. Keisler خشبة مسرح دائرية (مثل تلك الخاصة بالمسارح " البانورامية " للمسرح العالمي لووستوك في الولايات المتحدة Teatro Universale di woodstock عام ١٩٣٢ ، ومسارح متعددة الأغراض مثل مسرح جامعة ايوا Iowa University عام (١٩٣٥) ومسرح كلفلاند Cleveland والبلاهاوس Playhouse (١٩٢٧) . وفي الولايات المتحدة أيضاً ، قام نورمان بيل جيديس Norman Bel Geddes بعمل مشروع لصالة مستطيلة وخشبة مسرح مثثة في أحد الزوايا فضاء آخر به خشبة مسرح ضيقة وطويلة في الوسط والمتفرجون على الجانبين ، ومسرح آخر به صالة دائرية وخشبة المسرح مركبة .

وأطلق جلين هوجز Glenn Hughes - الذى أعد المناظر فى عرض سبترى Spettri لإبسن Ibsen عام ١٩٣٢ فى وسط صالة أحد فنادق واشنطن ، مع مسرح البينتهاوس Penthouse فى واشنطن بداية خشبة الركزية . وفى عام ١٩٢٦ صنع تيرانس جراى Terence Gray مهرجان المسرح فى كامبردج بصالة فيها خشبة المسرح بمرض الصالة وليس بها قوس للخشبة ، وتكون المشهد من مكعبات مختلفة الأحجام . وفى عام ١٩٣٧ نفذت مجموعة اوتان لارا Autant Lara مسرح ايسيكيب Escape للمعرض العالمى ؛ عبارة عن فضاء مستطيل به حوائط زجاجية ، خشبة مسرح دائرية ، ويجلس المتفرجون على مقاعد متحركة وتكون بينهم مرايا كبيرة عاكسة . وإذا كان سكليمر Schlemmer قد طالب فى مسرحه فى الباوهاوس أن تكون الرؤية من أعلى ، فإن اندرياس وينيجر عام ١٩٢٤ صمم مشروع مسرحاً كروياً والذى فيه يجلس الجمهور فى المنطقة الخارجية لنصف الدائرة الداخلى .

ويبدو كل شئ ممكناً فى مسرح المماريين ، ولكن لا يصبح فضاء المسرح بهذه الطريقة تمبيراً عن ثقافة المسرح . ربما يمكن تنظيم العمارة المسرحية للقرن العشرين تاريخياً وتكوين النماذج والتجديدات والوقائع- وبناء " تاريخ " منظم ، ولكن التمددية غير العضوية تعبر بطريقة أفضل عن الانفصال بين مسرح المماريين وذلك الفضاء الذى يبحث عنه المسرح بداخله . وبين المشروعات اليوتوبية " للمسارح " التى لا تحتاج لمسرح ، وعنف المتطلبات التقنية والاقتصادية ، قام مسرح المماريين بأعطاء شكلاً مثالياً للمهن فى إنتاج

الفضاءات المسرحية . فبثقة " التقنى " اقترح جورج ايزناور George C. Izenour

تقسيم زمنى لتاريخ العمارة المسرحية فى كتابه إلى عصور :

(Theatre Design , Mc Graw Hill ,New York 1977)

عصر المعمارين (١٥٠٠-١٦٥٠) ، عصر السينوغرافيين (١٦٥٠-١٨٠٠) ،
عصر صناعات الآلات (١٨٠٠-١٩٠٠) عصر المهندس الميكانيكى والكهربائى
(١٩٠٠-١٩٢٠) ، عصر مهندس الكهرباء (١٩٢٠-١٩٥٠) ، عصر المستشار
التقنى (١٩٥٠-١٩٧٧) ولم تتجع علوم الوظائف المسرحية وبناء الفضاءات فى أن
تمطى حياة للمسرح ويبدو أنها لم تستطع أن تعبر بواسطة تلك الفضاءات عن
ثقافتها .

وفى عام ١٩٢٤ عقدت فى روما ندوة عالمية عن المسرح ، بهدف تشجيع
الثقافة المسرحية للدولة كما حدث فى المانيا النازية ، وفى الإتحاد السوفيتى ،
فى محاولة للوصول إلى خاصية عالمية كما كانت البداية مع عرض *الملاح*
Maggio الفلورنسى واشترك فى هذه الندوة داميكو D'Amico ، وبيرانديلو
Pirandello ، جريج Graig وجروبيوس Gropius ، تايوف Tairov وكويو
Copeou (حتى إن لم يحضر بنفمه) ؛ وآخرون ايطاليون وأجانب . ومن بين
موضوعات الندوة كان موضوع المسرح والفضاء المسرحى ، وقدم جروبيس من
خلالها " مسرحه الشامل " وعرض جايتانو شوكا Gaetano Ciocca مشروع
لإقامة مسرح جماهيرى يتسع لمئتين ألف متفرج ؛ تم مناقشة ضرورة عمارة
مسرحية كأداة لنشأة انواع درامية جديدة ومسرح جديد . كانت هذه فكرة كويو ،
ولكن اسئ تأويلها وذلك لانها وصلت لان تبرر التوجه الاقتصادى للدولة ،

و"اتجاهها" البيروقراطي في تقرير أى المسارح ستكون صالحة للمجتمع ؛
وتسبب ذلك في ردود فعل متحمسة وأخرى حذرة . تدخل جريج (كان ذلك في
الجلسة الخامسة برئاسة تايروف) في مناقشة أولوية الدراما أو العمارة للتذكير
بوجود مسرح قبل الدراما أهم بكثير من المبنى ؛ ويقصد بذلك الممثل وحركة
جسده .

هل مسرح المماريين هو فضاء معبر في حد ذاته أم فضاء لرؤية المشهد ،
هل هو بيئة خاصة للمشاهدين بحثاً عن تلك الخاصة بالممثلين أم هو فضاء
خاص بالعلاقة بين الممثلين والمتفرجين ؟ فلقد استخدم المسرح الإبداعى للقرن
العشرين الفضاءات الموجودة بالفعل للمسرح القديم أو حتى خارج المسارح . إن
التضاد الديالكتيكي في المسرح - ايجابياً - يحدث بين الفضاء المد والتعبيري
القادر على إعطاء معنى (حتى يتحول إلى " آله " جروبيوس) والفضاء الفارغ ،
صالة آيبا ، " السقف والأرضية والحائطين " لجريج ، أو " المواد الأريمة " لكوبو ،
أو " الكوخ والمخزن " لأرتو وحتى يصبح " صالة الاجتماعات " للوكوربوزيه Le
Corbusier .

الفصل السابع

مسرح رجال المسرح فى القرن العشرين

توجد إذن ثقافة فضاء تبحث عن مسرح يقترح نفسه كروية أو كبنية أساسية، مكان مجهز، مكان خدمات يطلب أن يسكنه رجال المسرح ورجال المرض. ولكن يحدث ما يخدم غالبًا، في القرن العشرين، العرض والمسرح؛ إذ يوجد في سوق المسرح صالات لإستضافة العروض أكثر من كونها أماكن خاصة بفن المسرح. إرتاب رجال المسرح في القرن العشرين في الفضاء الممد مسبقًا، "سلبى" ولكن تقديرى؛ فلم يمتقدوا في سلبية الفضاء فيما يتعلق بالإبداع الفنى وأرادوا فعليًا أن يبدعوا فضاءهم بوعى أن فضاء العرض والفضاء المسرحى غير المنفصل عنه هما معنى المسرح.

إن الثقافة المسرحية في القرن العشرين لها - في تعدد شاعريتها وأحداثها - وحدة وتناسق قوى في البحث والتجريب عن مسرح ممكن ، ذو معنى. وذلك بدءًا من اصلاح الفضاء المسرحى لفاجنر إلى فضاء المشهد كمكان مولد للفضاء المسرحى (من آبيا ومن بعده). وكان الحوار حول الفضاء المسرحى له خاصية إبداعية - في القرن العشرين بأكمله- فقط إذا كان جزءًا من الحوار الشامل عن المسرح. حيث إن نظام العلاقات الذى هو جزء عامل لتلك البيئة (ولكن ليس منفصلاً) يجبرها على أن يكون بيئة تعمل لأجل رجال المسرح الذين يلتقون فيها، في مواقف مطروحة بالفعل، مع المتفرجين . وهو في الوقت ذاته فضاءً تقديرىًا؛ فهو وسط يحيا لكونه علاقة بين أوساط متكاملة بطريقة أو بأخرى. ومن وجهة النظر هذه فإن مسرح القرن العشرين له في المسرح الإيطالى - ليس ذلك الخاص بالإصلاح البرجوازى - تراث مولده Tradition de la naissance (وهو تراث غير متكرر ولكن - كما يفسر كويو - مرتبط بالحركة الإبداعية التى

منها ولدت الأوبرا)، ولكن بالإختلاف بأنه يشكل نفسه فى كل مرة، لصالح الممثل ليس لصالح حضارة معينة . ويميش فضاء المشهد العلاقة المزدوجة حيث كونه فضاءً لرجل المسرح وفضاءً للمشاهد، وفضاء الممثل هو الذى يميل - فى مسرح رجال المسرح وليس المعمارى - لأن يشمل ويحدد الفضاء الآخر . ويلزم الانتباه لتلك المنطقة السلبية فى المشهد تلك المنطقة التى فيها يظهر الممثل هذه العلاقة (برواز الخشبة ، المشهد المفتوح، الدرجات بين الخشبة والصالة ..) ؛ ولكن هذا لا يصبح شكلاً بل مضموناً . و محاولة بناء تتابع واضح لفضاءات المسرح سيكون شيئاً جزئياً لأن الوحدة الحقيقية فى مسرح القرن العشرين ليست للنتائج التى يجب تكرارها، ولكنها تلك الخاصة بالبحث . ولذلك يجب التحدث عن الفضاء المسرحى وفضاء المشهد بالتحدث تحديداً عن بعض رجال المسرح الذين يمكنهم أن يسيروا إلى الطرق المختلفة للتفاعل الجارى لرؤية المشهد ومايقع فى الصالة بطريقة مثالية.

١- المشهد التعبيري الحركى : ماير هولد Mejerchol'd

إن عمل ماير هولد يغطى الاربعين عاماً الأولى من القرن، فى روسيا، فى قلب الاضطرابات الاجتماعية والثقافية؛ وهو عمل لا يتزامن مع الشعاعريات، ولكنه يتبع منطقاً خاص به وجوهرياً فى البحث عن مسرح يعرف كيف يعبر ويشجع مجتمعاً مختلفاً . وقد عرف مبكراً الفكر المسرحى الأوروبى، وخاصة آيبا، جريج ، فيشر . وكتابات عبارة عن حالات دقيقة موسمية لفكر يتطور وينتظم من خلال الممارسة المسرحية . وفى حوار له مع معماريين شباب، عام ١٩٢٧ (فى كتاب له وهو كتاب موسم اكتوبر المسرحى V.E Mejerchol'd, L'Ottobre teatrale.

(trad. it, Feltrinelli, Milano, 1977, pp.92) والذين تقدموا إليه ليتحدثوا عن كيفية تحويل المبنى المسرحي القديم، أجاب أن المطلوب ليس الإصلاح ولكن الثورة ؛ ويشرح أن المسرح اليوم وحدة واحدة لا تنقسم إلى صالة خشبية، وإن الآلات مثل خشبة المسرح الدوارة ضخمة وتشغل حيزاً كبيراً وبالتالي تقلل من استخدام المنطقة أسفل الخشبة؛ ويؤكد على عدم فاعلية مخزن الأدوات. وحول الخسارة الفنية التي تسبب فيها الحجرات الصغيرة والفرف الخاصة بالممثلين على المساحات الجانبية من خشبة المسرح والتي يجب أن تكون أكثر اتساعاً. وعن مستوى خشبة المسرح الذى لاينى يهدف التمكن من تنظيف جيداً، يشير أنه لايمكن فى المسارح الحالية استخدام الإمكانيات الموسيقية والسمعية. ويدعو المعماريين لكى لايفيروا المبنى الموجود بالفعل بل لتكون لهم شجاعة اليوتوبيا، وأن يعمتوا بذلك العنصر البنائى الجديد أى المشاهد.

ويعلم أنه يجب مقاومة استاتيكية المبنى المسرحى لديناميكية عضوية؛ وقال : "مازلنا نجهل حتى الآن كل شىء عن البناء الرأسى لخشبة المسرح. وقدم مشروع المسرح الجديد الذى اعداه المهندسان م بارخين M.Barehin وس.فانتشانجوف S.Vachtangov خصيصاً لمايرهولد (والتي سيتوقف تنفيذه عام ١٩٣٦).

وفى كتاب آخر لعام (١٩٢٩-٢٠) "إعادة بناء المسرح" (La ricostruzione del teatro, ivi, pp.95) يتحدث عن "سينمائية المسرح، أى عن استخدام السينما، وخاصة مبادئها التقنية واللفوية؛ ويؤكد على ضرورة وجود المسرح الدائرى المفتوح وعلى رفض "خشبة المسرح- الصندوق" ويشرح كيف يجب التفكير فى منصات متحركة سواء افقية أم رأسية وإلى توظيف الأبنية المتحركة . وفى عام

١٩٣٤ يوضح "مشكلة برواز المسرح المعروف بطريقة خاطئة بأنه المشهد الأمامي. فإن برواز المسرح هو منصة المشهد موضوعة بوضوح في الأمام"، وهي المنصة المستخدمة في مسرح شكسبير والمعروفة في المسرح اليوناني. إن عمق الخشبة لا يخدم العلاقة بين الممثل والمشاهد؛ إن خشبة المسرح - من وجهة نظر المتفرج - يجب أن تكون مثثة، ببرواز مسرح غير مرتفع.

وفكرة مايرهولد عن الفضاء المسرحي شاملة، في الوسط يوجد فضاء البرواز المسرحي، المكان الذي يحدث فيه إداء الممثل في علاقة مع المشهد؛ النواة المحركة لمعنى الفضاء المسرحي، مكان دياكتيكي وبالتالي ديناميكي، بشئ ثابت يتوسط بين المشهد والصالة، الممثل والمشهد، الدراما والمخرج. هذا هو المكان المسرحي لمايرهولد. ومنذ عام ١٩٠٥، عندما أدار مايرهولد الاستوديو Studio الذي أداره ستانسيلافسكي ثم في بطرسبرج أدار مسرح الاعراف Teatro della Convenzione مع فيرا كوميسارزيفسكايا Vera Komissarzevskaja، أدى به الانفصال عن النزعة الطبيعية للبحث في الفضاء المسرحي للمسرح، مفضلاً بذلك توزيع الرؤية ثنائية الابعاد، مظهرًا الممثل أمام خلفية مرسومة، وفي الاستوديو عام ١٩٠٥ استدعى مايرهولد سينوغرافيين من شباب الرسامين للتماوان معه مثل سابونوف Sapunov سوديچكين Sudejkin، دينيسوف Denisov، اولجانوف Uljanov في مسرح الإعراف تماوان مع انينكوف Annenkov، ايجوروف Egorov ثم اولجانوف Uljanov .

وفي الفترة بين ١٩٠٨ و١٩١٢ عمل كمخرج في المسارح الملكية لبطرسبرج وعمل في عديد من المسارح الصغرى والهامشية. وقام بالتجريب على الفضاء

(وعرف آبيا ، وواجنر وجريج، ودونكان Duncan، چاك دالكروز Jacques-Dalcroze، راينهارد؛ ودرس المسرح الصينى ، واليابانى والكوميديا ديل آرلى). وكون المشاهد الجسمة لفوشيز - ليتمان فى تخطيط خشبة المسرح الحجمية والتي نفذها آبيا (عرض تريستانو وايزوتا لواجترا)؛ وهنا "استبعد" قوس خشبة المسرح وغطاه بقماش مشابه للمستار، وسيكرر ذلك كثيرًا، إن "استبعاد" قوس خشبة المسرح كان مفتاح المشهد فى عرض **دون چوان Don Juan** لوليهير (١٩١٠)؛ وهنا كان المشهد مرسومًا كالواج (الصالة على الطريقة الإيطالية)؛ وكانت خشبة المسرح ثنائية (مكونة من جزئين)؛ مرسومة فى الخلفية، بها بروز المسرح المتحرك، حيث دارت الأحداث المسرحية المزدحمة.

وبعد أن انضم إلى الحركة البلشفية عام ١٩١٨ وتولى مناصب إدارية فى التكوين الثقافى للدولة الجديدة، ساعدت الكلمة التى القاها مايرهولد فى اتساع مفهوم المشاهد كمبدع رابع (بعد المؤلف والمخرج والممثل) للمسرح الشعبى ومسرح البروبايندا والمسرح الجماهيرى ، وفى عام ١٩٢٠ بدأ موسم أكتوبر المسرحى.

وفيما يتعلق بالفضاء ، وجد الإلحاح المعمارى المرتبط بجسد الممثل تعبيره فى العلاقة بالرسم التكميلى - المستقبلى، فى شمولية تستخدم الرسم فى أساليبه التعبيرية أكثر من نتأجه (كما يحدث مع السينما) ؛ وفيه يكون السينوغرافى أكثر من مجرد مستشار للمخرج يقوم بإبداع الفضاء . فمن جهة يتسع المسرح ويمتد للحياة بمسارح متحركة ومتحررة من "المسرح" واتخذ شكل الكارنفال، والاحتفالات، والتجمعات الشعبية ، والفضاءات الحية. ومن جهة أخرى حاول

مايرهولد تأسيس "علم المشهد"، علم مسرحي يسمح بدراسة المسرح موضوعاً التراكيب الهامة للممارسات المسرحية. إن المشهد البسيط عبارة عن تناسب آلى يتحرك فى تناغم مع حركة الممثل المدرب؛ إن بساطة المشهد تتطلب عملاً مركباً. ويتفق مع تعددية الخبرات الإلتزام فى معامل الدولة الملياً للإخراج (GVYRM)، وهى المدرسة التى ليست مكاناً منفصلاً من البداية ولكنها مكان عمل حقيقى؛ فالطابقين يحتويان على منزل مايرهولد فى المستوى الأعلى، وفى المستوى الأسفل توجد صالتين للعمل صالة كبيرة (كثيراً ما كان ينام التلاميذ فيها أيضاً نظراً لصعوبات تلك الفترة الزمنية).

وانفتح المسرح أمام فضاءات مختلفة. إن مسرحية *المصر الهزلى* لماچاكوفسكى Majakoukij، التى عرضت سريعاً عام ١٩١٨ بمشهد معمارى ينتهى بخلفية رسمها مالىشيتش Malevic واعيدت مرة أخرى عام ١٩٢١؛ تكونت من منطقة مبنية من مستويين بها سلمين صغيرين يؤدياً للصالة حيث الجحيم هو شكل نصف كروى ضخم، وبذلك تحقق الاستخدام الأقوى لفضاء المشهد وشغل الصالة، وتوحيد الخشبة والصالة أيضاً فى عرض Albe لغيرهين Verheeren (عرض تسبب فى فضيحة) عام ١٩٢٠، وهو "لقاء" بين الجمهور، يتكون فيه المشهد من مكعبات كبيرة.

طور بوبوفا Popova التماون مع مايرهولد فى عرض "الأرض فى اضطراب" لترايتچاكوف Treťjakov عام (١٩٢٣). وهو عرض دعائى، جماهيرى، ينقسم إلى جزئين وثمانيه مشاهد؛ وغير مرتبط بتركيبات مسرحية، وقد أعد هذا العرض على مسرح مايرهولد (TIM) ثم فى حدائق عامة، أو فى الترسانة

الحربية Kiev. والمشهد هو بيئة مكونة من تجزئيات وذات طبيعة مختلفة تكتسب معناها في العلاقة الديناميكية؛ والمونتاج هو التقنية الأساسية، مرتبط بالآلية الحيوية وبالمشهد التأسيسي لمسرح بعد السينما، وديناميكية العرض السينمائي في D.E (عرض جماهيري لعام ١٩٢٤) تلك الديناميكية تحققت بحوائط "متحركة"، ولوحات خشبية تتحرك على عجل يتحكم فيه الممثلون، وهنا أيضاً نجد أفقية المشهد، بوضع ثلاث شاشات في أعلى العرض والتي تنشط انتباه المتفرج موسمة من حجم الفضاء حيث لا يعتمد فقط على مستوى المشهد.

وفي المروض الضخمة (١٩٢٤ إلى ١٩٢٨) على مسرحه TIM طور ماير هولند تركيب الفضاء المسرحي، منظمًا إعادة تأسيس وإعادة توظيف للمسرح الإيطالي. ففضاء عرض الغابة (لاستروفسكى Ostrovski عام ١٩٢٤)، ويميداً عن المناقشات الحادة التي تسبب فيها المرض (بين من كان يرى فيه عرضاً سينمائيًا ومن يرى فيه عودة إلى ستانيسلافسكى) كان فضاءً مسرحيًا مثاليًا في بساطته ويحتوي العديد من المبادئ وطرق التنفيذ؛ فبرواز الخشبة يمتد إلى الصالة وعلى الجانبين توجد خشبتين منحيتين تقطعا الخط الأمامي.

وفي عرض المهمة *Il Mandato* لإردمان Erdman (١٩٢٥) كان التخطيط الأساسي واحد؛ ولكن فضاء خشبة المسرح مكون من ٤ دوائر مركزية، منها الدائرة المركزية والدائرة الخارجية ثابتين بينما الآخرتان تدوران سواء في الوقت ذاته أم منفصلتين وسواء في الاتجاه ذاته أم في اتجاه مغاير،

والفضاءات الأكثر تركيبًا هي تلك الخاصة بمرض *Maestro* و *Bubus* (ل.أ. فاجكو A.Fajko عام ١٩٢٥) وعرض *المراجع Revisore* (لجوجول

Gogol عام ١٩٢٦). وفي العرض الأول كانت خشبة المسرح هيلينية الشكل؛ وعلى الأرض توجد سجادة كبيرة بيضاوية الشكل (فمن خلال مشهد مستعرض، ويرفضه دائماً للصندوق البصرى، اعتنى مايرهولد دائماً بالأرضية)، وفي الخلفية حاجز من البامبو يخلق إمكانية مستمرة للدخول والخروج (عنصر يمتد إلى الخشبتين الجانبيتين للبرواز المسرحى). وذلك الوضع المستعرض نتيجة الخشبة الصغيرة الموضوعة فى المركز، وفوقها يجلس عازف البيانو الموجود دائماً فى قوس من الأضواء - والذي هو أيضاً يشير إلى الأفلام الصامتة. وبالنسبة لمرض المراجع أيضاً فالخشبة بيضوية الشكل، "غير محدودة وقريبة من الجمهور"، مكونة من إحدى عشر لوحة مضيئة بأضواء الموجانو وبها إحدى عشر باب والفضاء مفلق فوق تلك اللوحات بمظلات خضراء اللون .

ومن التعاون مع رسامين إلى التعاون مع سينوغرافيين ومعماريين نجد أن فضاء المشهد هو بالتأكيد إبداع المخرج. إنه فضاء ينظم ليعرض فى الصالة، ليكون ديناميكياً مجهزاً بعناصر أساسية (منصات ذات مستويات مختلفة، سلالم، أبواب، دوائر دوارة، "حوائط متحركة"، لوحات دائرية، ومنصات منحدرية)؛ إنه فضاء يبنى على أكثر من مستوى، مستعرض، متغير، غير متوقع؛ إنه فضاء يجبر المخرج - من وجهة النظر السينمائية - على تغيير وجهات نظره.

الجدير بالذكر أن مسيرة مايرهولد أكثر تعقيداً مما عرضناه، ويظهر ذلك فى عروض كثيرة. فبعد الأزمة السياسية لعام ١٩٢٨، وإغلاق مسرحه فى البداية بسبب "نوع العمل فيه" ثم إغلاقه بعد ذلك رسمياً (عام ١٩٢٨)، استقبله ستانيسلافسكى لديه فى مسرح الأوبرا حيث انتهى عام ١٩٣٩ من عرض

الريجوليتو *Rigoletto* الذى أعده معلمه . وعام ١٩٢٩ قبض على مايهولد
بتهمه التجسس وأعدموه رمياً بالرصاص فى العام التالى .

٢- كل الفضاءات الممكنة : راينههارت

إن الفضاء المسرحى لرجال المسرح فى القرن العشرين يلعب على أرضية
الحدود بين الخشبة والصالة والتى عرفها مايهولد فى البرواز المسرحى،
منطقة فضاء علاقة لا يكفى أن تقوم بإبداعها الصالة فقط ولا الخشبة. إن
فضاء المسرح يجب ألا يكون مشفر بوظائف متوقعة ومحددة مسبقاً ولكنه يتطبع
على توترات دىاليكتية لفضاء يفتح ويعرف من خلال الفضائين الآخرين.

فالفضاء كأداة للعلاقة بين الممثل والمتفرج ، السينوغرافيا كعمل درامى،
وكأداة للممثل، الانفصال عن الصندوق البصرى بفضاء مشفر، وأخيراً البحث
عن وسط معين تلك هى ثوابت الطليعية المسرحية فى القرن العشرين. والأمر
هكذا أيضاً لماركس راينههارت Max Reinhardt، وهو فنان ناجح، رجل مسرح
طور شبكة مقاوله كبيرة بأسلوب رأس مالى واعى، وهو مبدع لا يكل، ومحرك
كبير للثقافة المسرحية، بفضلها وافق النوق المسرحى على الأبحاث فى الإخراج .
استطاع أن يدير عشرة مسارح وبالإضافة إلى ذلك عدة مهرجانات ، وقام
بجولات فنية كثيرة فى جميع أنحاء العالم ؛ بصفته ممثل ومعلم تمثيل محترف
وسيدى مدارس مسرحية فى برلين وهيننا وهوليوود؛ أقام العديد من الحفلات
فى قصره فى ليوبولد سكرون Leopoldskron (بالقرب من ساليسبرج)؛ ويفضل
مالديه من ذخيرة الكلاسيكيين والمعاصرين سيكون الرابطة القوية مع الثقافة.

وهذا حدث منذ بداياته كممثل فى مسرح براهام فى برلين (١٨٩٤) وحتى وفاته عام ١٩٤٣؛ فعمه ستفرض بلا جدال صورة المخرج المبدع وستساعد كتبه فى الإخراج على تأكيد تلك الاسطورة.

كانت نزعتة الانتقائية تقوم أساساً على البحث من خلال كل عمل درامى عن أسلوب محدد، فى عروض تأثيرية وحسية ، غنية بالخيال الباروكى ، وبلعبة سحرية؛ وهذا لا يعنى لدى راينهارت مجرد العمل للمسرح ومع الممثلين ولا مجرد إبداع فى المشهد ، ولكن أيضاً اختيار المكان المسرحى المناسب شكلاً وإبعاداً (داخل وخارج المبنى المسرحى).

كان الفضاء الأول لدى راينهارت هو كاباريه Schall und Rauch فى برلين (١٩٠١)؛ وهو فضاء صغير حصل عليه من حانات أحد الفنادق وقام بيتر برنيس Peter Behrens بجميلها مناسبة له بأسلوب 'رائع' ، وكلاسيكى. فى المدخل يوجد فناءى التراجيديا ، والصالة يغطيها مظلة واكتسبت ثراءها من الديكورات المعمارية والتمائيل المنحوتة وكأنها ساحة أحد المعابد القديمة؛ وهكذا أصبح قوس المسرح مثل واجهة معبد بأعمدة وتمائيل . كانت اللبات فى الصالة تصنع ضوءاً منتشرًا وموحياً. وفى العام التالى انتقل إلى صالة مسرح حقيقية أكبر قليلاً، صالة مسرح Khines ، وفى عام ١٩٠٤ استأجر صالة مسرح عادية ، صالة مسرح Neues theater am Schiffbauerdamm (والتي هى الآن مقر Berliner Ensemble). وفى هذين المسرحين أعد عروضاً معاصرة (لستينبرج Stinberg، شيكوف Cechov، هومانستال Hofmansthal، سنيتزلر Schnitzler، شو Shaw، وايلد Willd) وكلاسيكية (ليسينج Lessing، جوته Goethe ، شيلر

Schiller ، شكسبير (Shakespeare)، مبدعًا فضاءات مختلفة في علاقة مع حجم الصالة، محتفظًا دائمًا بتلك العلاقة القوية بين المشهد والجو المحيط به.

وفي عام ١٩٠٤ عندما تولى إدارة مسرح Deutsches (وأصبح يمتلكه في العام التالي وتولى ادارته لمدة ثلاثون عامًا) أعاد راينهارت بناءه في اتجاه مضاد لخشبة المسرح ذات الصندوق البصري . وأهم شيء أنه نفذ بهذه الطريقة ماسيقتصره المعمارىون بعد ذلك من خلال الصالة متعددة الأغراض؛ فبجوار المسرح الكبير Deutsches بنى صالة صغيرة عام ١٩٠٦ Kammer spiele . وهذه هى فى الواقع وحدة المبنى المسرحى (أو من الأفضل أن نقول نظام الفضاءات المسرحية)؛ صالة متمسكة وصالة صغيرة. وسيضيف إليها راينهارت فضاء العروض الضخمة الجماهيرية كمبنى أو كمسرح فى الهواء الطلق .

والكاميسرسبيل Kammer spiele عبارة عن مسرح من حجرات، فيه الصالة وخشبة المسرح بنفس المساحة تقريبًا، مأخوذ من صالة رقص وأعيد بناءه بغضامة من أرضيات خشبية وحوائط من الطوب الأحمر؛ وهو مسرح يتمتع لحوالى ثلاثمائة مقعد ، دون مكان للوركسترا. وخشبة المسرح قريبة جدًا من الجمهور وعلامة الفضاء مجرد خط واضح من بضعة درجات بين الصالة والخشبة . وقد أعيد ترميم مسرح Deutsches بتجديد الصالة وتوسيع خشبة المسرح، وتزويدها بمنصة كبيرة دوارة (قطرها حوالى ١٨ مترًا)؛ وبإضافة بربواز مسرح للخشبة، وهكذا كانت الصالة معدة دائمًا لأى نوع من العروض... واضيفت أيضًا مجموعة من الخدمات للمسرح بدءًا من مدرسة تمثيل إلى ورش ومعامل

للمشاهد والأزياء، وورش نجارة، وإعداد مشاهد. ولم يتردد في تعديله لاحتياجات فضاء معين ينتج عن الدراما المعروضة؛ هكذا - على سبيل المثال - في عام ١٩١٠، ولمرض هاملت ، غطى الصف الأول من المقاعد ليضيف برواز للمسرح، ولمرض Sumurum، بانتومايم شرقى، صنع الهاناموشى Hanamuchi في الصالة أى كوبرى الكابوكى .

وفي الفترة بين ١٩٠٢ و ١٩٠٧، متجهًا جزئيًا إلى النزعة الرمزية والرومانسية الجديدة قام راينهارت بإعداد المشاهد مستخدمًا رسامين ، طالبًا منهم رسم مشاهد تعبر عن جو الدراما - وخلال تعاونه مع E.Munch لمرض الاشباح لابسن Ibsen (وهو عرض افتتاح Kammerspiele)، ومن خلال العديد من الاسكتشات المتتابعه وصل إلى مشهد كل عناصره يتضح فيها بشدة النزعة الواقعية، ولكن اختيارها - مجموع الخطوط ونبرات الألوان- كان في خدمة التوتر الدرامى - تعبر عن الدراما النفسية للشخصيات، وتقود خيال المتفرجين . ولمرض هلوست الجزء الأول والثانى في الفترة بين ١٩٠٩ و ١٩١١ (مشاهد أ.رولير A.Roller وازيد سترن E.Stern) أعيد استخدام الخيال في مسرح Dürer واعتمد النجاح الكبير لعرض حلم ليلة منتصف صيف (عام ١٩٠٥ واعيد واستمر حتى عام ١٩٣٩ في جولات حول العالم ، وفي عام ١٩٣٢ عرض في فلورنسا وفي اكسفورد على المسرح المفتوح) على أساس خيال المشاهد، بفضل المنصة الدوارة التى سمحت بوجود إيقاع مستقل، على الألوان وعلى الاضواء واللوااقعية للأدوات والممثلين؛ في مشهد الغابة تكشف خشبة المسرح عن بارافانات فضية ومضيئة تغطي المسرح بأوراق شجر وشجر مرتفع عن الأرض ويستأن، جميعها غير واقعية وحية.

واضاف راينهارت لهذه المسارح ، إحياءات الجمهور عن إحياءات خشبية المسرح، والبحث عن فضاءات متسعة، "شعبية"، "مسرح الخمسة الآن . وفي عام ١٩٠٩ استدعاء فوكس Fuchs ليدبر الفيستيل Festspiele فى مونكو ، وهناك نفذ فى الفترة بين ١٩٠٩ و ١٩١٠ ، أكثر من عشرين عرض ، وفى عام ١٩١٠ قام بتأجير سيرك شومان ليحصل بذلك على فضاء مسرحى له أبعاد المسرح اليونانى .

وقد قرية مسرحه "الشعبى" من مسرح برنس Behrens الرائع ومن المشاهد المجسمة لفوكس Fuchs ، وأعد بالأضواء، ويث من خلاله الخيال ومع الجماهير والفضاءات وحقق وسطاً يصلح لعروض محددة، وفى الفترة بين ١٩١٥ و ١٩١٨ اضاف لمسارحه مسرح Volksbühne ، وفى عام ١٩١٧ فتح بداخل مسرح Deutsches خشبة مسرح تجريبية للتعبيريين (وهناك عمل ج.جروسز G.Grosz، راينهارت Reinhardt وأخرج على هذا المسرح "المتسول" لسورج Sorge وكان المسرح مظلماً يعتمد على أضواء حقيقة توضع الممثل وتظهر فقط عناصر واقعية). وفى عام ١٩١٨ إتباع سيرك شومان Schumann وحوله إلى مسرح كبير بمساعدة المعمارى التعبيرى هانزبولتزج Hans Poelzig . (كان فضاءً هائلاً يتسع لأكثر من ثلاثين ألف متفرج)، مكونه من قبة كبيرة (منها كانت تتدلى الهوابط، وكأنه الجزء الداخلى من أحد الكهوف)؛ ووضع بين بروج خشبة المسرح والجزء الأمامى درجات السلم على منصات متحركة ، وكانت عندما تنخفض تخلق "مهبطاً" للأوركسترا بالإضافة إلى دائرة كبيرة حول القبة مزودة بماكسات ضوء وأجهزة عرض. والمسرح الارينى الكبير مبنى من درجات ومسرح دائرى؛

وبعد حفرة الأوركسترا يمتد برواز كبير نصف دائرى (مزود بمنضدة دوارة وبها روافع)، وثلاث درجات توحيدها بالصالة؛ وثلاث درجات أخرى عريضة ويوجد أيضاً برواز المسرح بالجزء الأمامى للخشبة، والمآطر يفتحها متسعة مستطيلة. إذن فخشة المسرح مكونة من ثلاثة أجزاء، مستعدة لأى نوع من الحلول أشاء العروض .

وقد دفعه النقد الذى هاجم تلك العملية - الصعبة من الناحية الاقتصادية أيضاً - لأن يترك إدارة مسارحة الثلاثة فى برلين .

وعام ١٩١٩ أسس مع شتراوس R.Strauss ، ووالتر B.walter ، وهوفمانشتال Hofmannsthal مهرجان ساليزبرج Salisburgo والذى افتتح عام ١٩٢٠ بمرض Jedermann (بعد أن أعاد هوفمنشتال صياغته) على ميدان الدومو Duomo مستخدماً المسرح المعمارى العادى ، وفى فيينا فى الفترة بين ١٩٢٤ و ١٩٢٦ أدار مسرح Theater in der Josephstadr وافتتحه بمرض اركليكنو خاتم سيدمين لجولدونى؛ وقد تم ترميم هذا الفضاء مع المباني المجاورة وصنع شئ شبيه بمسرح لاهينيتشى La Fenice فى فينتسيا، بصالة استكمل فيها عمارة وديكور وخشبة المسرح، ليخلق بذلك عند رفع الستار ، فضاءً متحدًا . وهكذا فعل أيضاً فى صالة Retourensaal، صالة الرقص الكبيرة للقصر الملكى، والتي كانت على طراز الروكوكو وبها وضعا راينهارت ورولر بكل بساطة خشبة مسرح فى بداية الصالة، مزينة ومبنية بنفس طريقة الحوائط المحيطة بها ، ذلك باستبعاد قوس الخشبة وستار المسرح، فقط فى المنتصف وضعت درجات سلالم على شكل منحنى على جانبي الباب. وفى برلين عام ١٩٢٤ افتتح مسرحاً جديداً ، مسرح

La Komödie بمرض ست شخصيات تبحث عن مؤلف؛ وأيضاً في عام ١٩٣١ افتتح مسرح Theater am Kudamm، وقد أدار مسارح أخرى عديدة، وعمل في الكثير منها خلال جولاته حول العالم، وكثير من العروض المقدمة في الهواء الطلق أمام البحيرات أو في حديقة قصره أو في حدائق أوكسفورد وفي حدائق بوبولي Boboli في فلورنسا، أوفى ميدان سان ترافاسو S.Trovaso في فينتسيا.

كان لكل من هذه العروض فضاءها الخاص، بخشبة مسرح وصالة للتخيل الذي سيمستخدم راينهارت لتحقيقه كل مصادر التكنولوجيا والإضاءة، ليخلق المكان الذي يستطيع الممثل أن يجد فيه الحقيقة (الحلم والفرج) للشخصية، حتى في إخراج العروض الرائعة.

وفي عرض أوبيي (الذي قدمه ١٩١٠ في سيرك شومان) بحث عن العلاقة بين المسرح القديم، وذلك من خلال المتفرجين المتفرجين وحتى في الأبعاد، فقد كانت الساحة عارية للكوال؛ يربطها سلم كبير بخشبة مسرح عليها تتحرك الشخصيات الرئيسية، وعلى الخشبة ستة أعمدة ضخمة وحائط به باب كبير. وكانت مدرجات المتفرجين تشغل أكثر من ثلاثة أرباع الدائرة. وتخلق أجهزة لتسليط الضوء تخلق أحزمة ضوئية تشير إلى تقسيم الفضاءات التي يؤدي فيها الممثلون أدوارهم؛ لا يوجد ستار ولا قوس مسرحي.

ولكن أكثر العروض تركيبيًا وروعة (واقربهم لمنطق الفضاء الخاص براينهارت هو عرض المجرة لفولملر Voelmler والذي أعده عام ١٩١١ في الصالة

الاولمبية فى لندن وأعد مشاهده سترن E.Stern (وأعيد بعد ذلك فى شيئا عام ١٩١٢، وفى المسيد من المدن الألمانية: وفى برابا ١٩١٢ و ١٩١٤ وبرلين ١٩١٤، ١٩١٥، والنمسا، ورومانيا، وأعيد تجهيزه فى الولايات المتحدة منذ عام ١٩٢٤ إلى ١٩٣٠ وفى ساليزيرج ١٩٢٥ وفى بوادبست، برابا، وفيينا عام ١٩٢٧). كان الفضاء ضخماً وفارغاً، قارنه ستيرن بالسكة الحديدية، أو بصالون زجاجى فى معرض سيارات؛ مستطيل طوله ١٤٥ متراً وعرضه ٨٢ متراً، ارتفاعه ٣٣ متراً، بحوائط من الحديد والزجاج. وتحول كل هذا فى ثلاثة أسابيع إلى كاتدرائية غوطية (والنص عبارة عن بانثومايم يعرض أسطورة فلمنكية)، أعمدة، والواح زجاجية تتحول لحوائط، والجمهور يجلس على مدرجات على الضلعين الأكبر للمستطيل، وعلى أحد الأضلاع الصغيرة (تاركن المساحة الوسطى فارغة) كان يوجد صحن الكاتدرائية المركزى . وفى أقاصى الجزء الآخر يرتفع حائط زجاجى آخر به باب كبير يفتح على المشاهد المختلفة - المطلوبة للدراما . وفى وسط الفضاء الفارغ تحفر حفرة كبيرة ويوضع فيها خشبة مسرح قابلة للارتفاع، يمكن خفضها فى الأرض وإعادة رفعها بعناصر تميز الأماكن. أما انتباه المشاهد تقوده أحزمة ضوئية تتحرك تبعاً للأداء، وبالإضافة إلى الممثلين أشترك ألف كومبارس ومائتا عازف، وخمسمائة من الكورس، وأورغن ضخمة. كانت هناك منصات متحركة، مصاعد كهربائية، تنظيمات ضخمة، فلقد كانت الجاميع تدعى للعمل بواسطة صبية يركبون المجل ونقلون أوامر راينهارت. واتحدت العناية القصوى بالأزياء والألوان والتفاصيل الممتنى بها تعاماً مع التنوعات المختلفة فى مناطق الأداء، من خشبة المسرح للمدرج الارينى، للكسبية، للمناطق الداخلية ولكن أهم شىء كان فى هذا العمل هو أن راينهارت نفذ بالكامل فضاءً

مسرحيًا شاملاً يوحد بين الصالة وخشبة المسرح ، فالمتفرجون موجودون بأجسادهم بداخل "الكاتدرائية" ويكتب راينهارت عام ١٩٢٨ "يجب أن نرفض التقليد القديم الخاص بإعتبار الصالة وخشبة المسرح مكانين منفصلين (مقال نشره في D.Babler، بعنوان ديكور المسرح منذ عام ١٨٧٨ حتى ١٩١٤ Le Décor de théâtre de 1878 à 1914 CNRS ، باريس، ١٩٧٥، ص٢٨٠).

وامتدت خبرة راينهارت لتتقل إلى الثقافة الأوروبية والأمريكية الوعى بأن الفضاء هو لغة العرض ، وليس مجرد معطى مهم، وأن العديد من الفضاءات لازمة لأعمال مختلفة؛ وأن إيقاع الحدث وإيعاءات المشهد والملاقة بين المتفرج والعرض هي طرق إبداعية للمخرج. فمشهده هو الفضاء السحري للخيال البصري السينمائي والسمعى ، واستخدام الكهرباء والتكنولوجيا تسهل كل شيء في الفضاء ومع الفضاء، وأن المسرح يمكن إبداعه في أى مكان، يلزم فقط خلق الفضاء المناسب للممثل حتى يؤدي دوره بداخل اطار معين. لقد استخدم راينهارت المشهد الدوار ، وقدم "الكونسول" للتحكم فى الأضواء وقسم فضاء المشهد ووزعه فى مناطق مختلفة نافعيًا دور إطار المشهد (ووصل به الأمر لأن ألفى الستار المسرحى)، فالمواد تخلق الإيحاءات حول المكان فى مشهد عبثى. والممثل هو قلب المشهد ، فيعمله فى العديد من المسارح، واستخدام العديد من الفضاءات فى محاولة تأسيس تراث مسرحى، وانتشار هذا بجولاته الفنية، ويكتابه عن الإخراج، وجه البروفسور راينهارت- بأمبراطورية مشاريعه- مسرح القرن العشرين، ولكن مسرحه هذا لا يقدم مقاومات أو مخاطر ، فهو لا يبدع استمرارية. انه مسرح يوافق أن يكون مسرحًا لجمهور المسرح.

٣- حول أصول الفضاء المسرحي : جاك كوبو Jacques Copeau

يؤكد جاك كوبو بسمادة واضحة كيف أن مسرحه على نقيض مسرح راينهارت؛ مذكراً كيف أنه في عام ١٩٢٢، ولمهرجان Maggio ماچو * في فلورنسا، وجد أنهما يستخدمان الفرقة نفسها، أحدهما لتقديم عرض *الحلم في حديقة بوبولي* والآخر لتقديم عرض *مر القديسة أوليفيا* في دير سانتا كرونشي S.Croce؛ يقول كوبو بغموض إن عرض الحلم بين يدي راينهارت السحرية اكتسب اتساعاً وثقلاً أكثر من شكسبير في حين أن بساطة عرض *الممر* تخطي "الجهاز العظيم" للبروفسور الألماني. قال هذا في ذكريات للاذاعة (Souvenirs pour la Radio, 1945, in M.I. Aliverti, Note e documenti sulla "Santa Uliva" di Copeau, "Teatro Archivio, 6, 1982 p. 19) راينهارت إعداده لمرض *Jedermann* وبصفة عامة، كان اسمه يظهر في كتابات كوبو كمثال للبراعة الفنية المجانية في "الإضاءة"، و"التقنية"، الزائدة عن الحد والزائلة. إن راينهارت بالنسبة لكوبو هو النموذج الكريه للإخراج الفني، فمن السهل جداً اختراع "الحداثة" حول العمل الدرامي، كما في كل الحركات "الفنية" المرتبطة بالموضة وبحقل التصوير والتشكيل؛ وهي جميعاً "أناة فانية" وبالتالي فمن السهل أن يخترعوا "مسرحاً جديداً" بوضعهم للستائر وبإلغاء واجهة المسرح أو بتقليد التقنيات أو استخدام الضوء الحديث. بالنسبة

* Maggio Fiorentino : الماچوفيرينتينو : مهرجان يقدم عروضاً موسيقية ومسرح وباليه ويقام في فلورنسا كل عام بدءاً من عام ١٩٢٢.

لكوبو كل النزعات التقنية هي بطريقة أو بأخرى ثانية، أو على العكس يلزم أن نتعلم كيف نبدأ، وذلك من خلال عمل قامى وشامل يتم من خلاله إعادة تأسييس (وليس إصلاح أو الثورة على) الفن المسرحى. ونقطة الانطلاق ليس السينوغرافى بل المعمارى والشاعر للاستدلال على الفضاء المسرحى؛ والممثل هو المركز؛ ومنه ينبع فضاء المشهد وفضاء الصالة لصالح الفن المسرحى ، إنه فضاء معمارى لأداء جسدى يقوم ببناء شاعرية النص.

إن كوبو مفكر تعلم المسرح بأن صنعه بتغامر مع دوافعه الشخصية الخاصة، أولاً كتأقّد مسرحى ثم بعد ذلك بتحويل نص *الأخوة كرامازوف* إلى نص مسرحى. قدمه ج. روشيه J.Rouché على مسرح الفنون Théâtre des Arts وأخرجته زديوريك A.Durec، والمشاهد أعدها مديتواس (M.Dethomas)، فلقد أبدع كوبو أسس لرفض المسرح الكائن والحاجة لمسرح آخر والذي سيقيوده عام ١٩١٢ لتأسييس مسرح Vieux Colombier. وقد عبر عن الوضع النظرى فيما يتعلق بالفضاء على أوراق المانيفيسثو Manifesto لعام ١٩١٢، مشيراً لما يأخذه ولما يرفضه ممن سبقوه "رواد" المسرح. ويطالب بمشهد غير واقعى ولكن تركيبى وأسلوبى، دون أى حذلقة أو نزعات تقنية "غريبة" عن المسرح الحقيقى (الدراما). إن التقنيات والنظريات وأشكال المشاهد بالنسبة له هي شيء "جانبى" يلزم أن يقابله الاستياء والرغبة فى الجدية والصدق، فى النظام والاستمرارية. إن الإخراج المسرحى هو تصميم الحدث الدرامى ، ومجمل المرض المسرحى؛ فيطالب كوبو فى مواجهة كل "الآلية" بخشبة مسرح عارية. فقر خشبة المسرح وصدق التمثيل تسمح لأن يخلق النص الحى بداخل الممثل فضاء المشهد، فى إخراج يسمح ويوحى ويجذب الانتباه .

فضاء المسرح فى المقام الأول هو وسط مكون من أشخاص- وسيكون وسط الذى سيتجمع عن طريقه أصدقاء المجلة الفرنسية "Nouvelle Revue Française" والذين سيمساعدون فى الورشة أو فى الخياطة، فى الإدارة أو فى المؤتمرات؛ وسيكون فريق المسرح، والممثلين والتقنيين الذى يمشون معاً لأعداد الموسم الأول . إنه وسط بفضل وضعه المدينى؛ على شمال نهر السين، و خارج مسارح البوليفار، أو فى حى الطلبة والمتقنين الذين سيشكلون الجمهور الصغير. والصالة هنا هى صالة مسرح Athémée Saint- Germain مسرح صغير طويل وضيق وهى عمقه خشبة مسرح على الطريقة الإيطالية. وكان الترميم من أعمال فرانسيس جوردين Francis Jourdain، وهو صديق جاستون جالمار Gaston Galimard معمارى - سينوغرافى فريد من نوعه؛ كان فى البداية رسام، ثم عمل كعامل للفن، منفذاً الجزء الداخلى من مسرح سافاج Sauvage للوا فيولر Loie Fuller عام ١٩٠٠.

وأثناء عمله كرسام - سينوغرافى مع روشيه Rouché، التزم بأن يصمم مشاريع أثاث "بأسعار زهيدة" كنوع من الفن الشعبى ، والتى لاقت تقدير لوكوربوزييه Le Corbusier، بل وتخطت الفن الجديد L'Art Nouveau باسم الأدوات "المخلصة والمقولة".

وبفضل هذا الفنان ولد إعادة تعريف الصالة بأنها "زاهدة وقاسية"، بحوائطها المكسوة بالخشب الأصفر الفاتح، والإضاءة غير المباشرة، واقواس الدعم وفى نهاية الصالة المستطيلة توجد خشبة المسرح ذات الستار الأخضر، مغلقة بخلفية سوداء، مكملة بمتائر رمادية ووردية. وتم الاحتفاظ بإطار المشهد الموجود مسبقاً

ولكن مع التضحية ببعض خطوط قاعة المسرح، حيث وضع فى الأمام برواز مسرح عريض، يصل حتى الحوائط الجانبية للصالة ، وعلى جانبيه قوس المسرح القديم يوجد بابان أصفر. وكما يتضح توجد وحدة أسلوبية حريصة على أن تبنى مناخاً معتدلاً فيه تكون الوحدة بين الصالة والخشبة وحدة عقلية قبل أن تكون وحدة ملموسة، بل وكانت خشبة المسرح تقدم فضاءً مزدوجاً للحدث، خشبة المسرح القديمة التى يمكن إغلاقها بالستار والجزء الأمامى الأقل عمقاً. وكان يمكن استخدامها معاً أو منفصلين أو كان من الممكن استخدام برواز المسرح وستاره الخارجى فى مشاهد عابرة دون مقاطعة إيقاع الدراما ، وكان هذا المناخ المتحد والكلاسيكى يفتح أمام عروض لها فى حد ذاتها وحدة كلاسيكية، وسيمفونية مرئية، مشهد للممثل أثناء حركته : بداية من افتتاح الحب طهيبي *L'Amour Médecin* لموليير ، فقد كان الممثلون - كما يذكر كويو بنفسه- يصطفون فوق أريكة، أمام الجمهور، سجاناريللو يرتدى رداء نحاسى اللون، السيد جوييم اللون الاصفر، وجوس يرتدى الأخضر، بينما امينتا ترتدى اللون الرمادى، وكانت الاضاءة تسلط عليهم بحيوية وكأنهم مرسومين على حديد رمادى ومصدف، Ricordi del Vieux Colombier, trad.it, Saggiatore, (Milano , 1962,p.23) Heywood كان ديكور المسرح مكون من مقعدين بظهر مرتفع ، مائدة، وفراش، وفى الخلفية ستائر رمادية، وأزياء قائمة للغاية .

واختتم موسم عام ١٩١٢ بنجاح عرض *Nuit de Rois* لـ شكسبير، بمشهد عار وفقير ذو إيقاع كلاسيكى من الألوان وأزياء الممثلين .

وقد تسبب توقف الحرب، وزيارة آبيا وكريج، والخبرة الأمريكية وإعادة إفتتاح مسرح الشيو كولومبيه فى تطور وتحديد شاعرية كويو وفضاء المسرحى؛ فالصالاة العارية (والوسط) نظما فى فكر واع. وتركز إعادة تأسيس المسرح على "الشكل الدرامى" إن تكوين الممثل لهنة روحية، وتكوين الشاعر لهنة خشبية يعطى التناغم للعمل الأدبى بأسلوب العمارة المسرحية... "وعلى أساس تلك العلاقة القوية للهوية الأصلية لكل تأليف مسرحى بالوسائل التى زود بها ليعبر عن فضاءه وعن الزمن". (Ricordi, cit. p.54)

إن الفضاء الإيقاعى هو أساس التأليف المسرحى لكويو . وسيكتب بنفسه قائلاً إن المسارح الفنية واصلاحات المسرح كانت عمل السينوغرافى ومصمم الأزياء، فتأثر اتباع الباكست واتباع راينهارت انتهى فى الميوزيك هول ولكن المشكلة هى المشهد والممثل الحى فوق خشبة المسرح ، أما المكان الخاص بالمعمارى فى إعادة تأثير المسرح فهو مكان مختلف. "فهو فى نفس مكان الشاعر"، وهذا ما يصرح به كتابة عام ١٩٢٦، لأن الشكل الدرامى - والشكل المسرحى مرتبطان (بضرورة قبول الخطط والاحجام لكل حدث درامى كمعطى أول، والنتيجة هى نظام التقديم والذى على أساسه يبسط؛ وإذا كان الأصل هو أن يولد الشكل الشاعرى الشكل الدرامى؛ أصبح الشكل المعطى للمسرح هو الذى يحرك الشاعر. (J.Copeau, Il luogo del Teatro, trad. it, Casa Usher, Firenze 1988,p.180)

وليعاد تأسيس المسرح، وحتى تولد دراما حقيقية جديدة يحتاج المسرح لتكوين الممثل الجديد (وهى مشكلة المدرسة) وأن يكون لديه فضاءً معمارياً

واضحاً جداً وثابتاً. وبالنسبة لكوبو، فإن إعادة تشكيل المسرح تكمن في ذلك الوضع الثابت لخشبة المسرح، البسيط والفعال البدائي ولكن الفني بالإمكانات الفنية "مثل المسرح اليوناني أو مسرح شكسبير" أي العودة إلى "أصول" الفضاء المسرحي .

وفي عام ١٩١٥، وخلال عمله مع الرسام ثيوفان ريسلبرج Théo Van Ryssdberg، - وقد كتب عن ذلك لجوفيه Jouver - حاول كوبو أن يجد حلاً للإحتياج لمسرح معماري منطلقاً من الشكل الهندسي البدائي، المكعب؛ وهو عنصر بسيط ويمكن تركيبه، يسمح ببناء المشهد وتغييره في لحظة التمثيل. وهو احتياج نشأ أثناء عرض *النصبة العارية Tréteau nu* وعرض *ليلة الملوك Nuit de Rois*، وهي خشبة معمارية سلبية ولكنها يمكن تعريفها إلى ما لانهاية .

وكان التنفيذ الأول المملى لجهاز مسرحي ثابت انجزه كوبو وجوفيه في مسرح جارريك Garrick في نيويورك أثناء الجولة الأمريكية في وقت الحرب . إتسمت رقعة خشبة المسرح ، الفيت مقدمة المسرح، أضيف إليه مدرجات تتحدر تجاه الصالة؛ وعلى الخشبة وضع في المركز متوازي مسطح بسلالم من الجانبين . كان المعمارى المختص هو أنطونين رايمون Antonin Raymond، وكان تنفيذ الجهاز المسرحي أكثر اكتمالاً في الشيو كولومبيه، للإفتتاح عام ١٩١٩ . ظلت الصالة مساوية ولكلهم نزعو قوسى المسرح من الخشبة تاركين الخشبة مفتوحة بالكامل تجاه الصالة . أما برواز الخشبة القديم - الذى أصبح غير مميز عن الخشبة - مثل ثلاث درجات عريضة في المنتصف تمثل منحني محدب، مقابل للجانبين من جهة امتداد واجهة الخشبة المفتوحة تجاه الصالة ؛ وأسفل تلك المنطقة يوجد

برواز غير مرتفع يربط بين الخشبة والصالة . وفي الخلف هيكلم يمكن استخدامه (قوس - كوبرى - باب - نافذة...) متعدد مع مستوى خشبة المسرح بسلمين ، ذلك المعمار المسرحى الدقيق الهندسى (والتى يذكرنا بأبىا من حيث الوحدة بين الصالة والخشبة أيضاً) كان يحدد المشاهد ، التى توحى ببيئة الحدث للممثل . اعترف ناقد غير مرتبط بكوبو وهو بول ليوتوا Paul Léautaud أنه أمر لا يصدق عقل، الحصول على كل شىء بكل بساطة ؛ ويحكى الممثل جورج فيتراى Georges Vitray أنه إستمع إلى أحد العمال وهو يشرح كيف لم تكن هناك مشاهد ، وأنهم كانوا يجلسون على الدرجات؛ وهكذا "تستطيع أن ترى الكلمات ، نزع جوفيه Jouvet أعضاء مقدمة الصالة ووضع عاكسات خلف الأقواس أو معلقة فى السقف، يمكن تحريكها .

ولكن ما كان يهم لاضفاء خاصية على ذلك الفضاء هو أن الأرضية صنعت من الأسمنت، وهو شىء ضد كل الأعراف وكل الوظائف؛ ولكن كان هذا يجبر الممثل ويجبر المشاهد، ويتطلب نوعاً من الصراع ضد عدوانية المادة .

وتطور هذا التصميم المسرحى بعد ذلك بإضافة منصة مرتفعة بدرجات من الجانبين فوق خشبة المسرح؛ وكانت الخشبة تحدد حركة الممثل وتبرزها ، وفى الوقت ذاته اتسع الفضاء المسرحى أبعد من ذلك الخاص بالمشهد ؛ فقد كان مسرح الشيوكولومبييه يحتوى على ورش، وورش حياكة، ومكتب كوبو، والمدرسة... فالفيوكولومبييه هو مكان رجال المسرح وليس مجرد صالة للمتفرجين، و لذلك أيضاً يخلق البيئة والمناخ الذى يمنح خاصية للفضاء المسرحى. وفى عام ١٩٢٤ أغلق كوبو الشيوكولومبييه حيث أكد وجوده تماماً ويحث عن طريقة أكثر صدقاً

لإعادة تأسيس المسرح مصطحبًا تلاميذه إلى بورجونيا Borgogna بعيداً عن باريس وعن المسرح . هناك، في المدرسة، مع فرقة الكوبيوس Copiaus، يعود الفضاء المسرحي بمعنى الكلمة إلى "صرخته الأولى": إلى منطقة الممثل. وعندما يقدم الكوبيوس عروضهم - فحسب الموقع - يكون فضاء المشهد هو الجمهور أو منصة الممثل ويكون المشهد هو الأزياء . ولكن حتى تجربة الكوبيوس انتهت عام ١٩٢٩. إنها أكثر اللحظات ثراءً في مسيرة كوبيو، والتي فيها قاد بحثه إلى أقصى الاستنتاجات حول الفضاء الأصلي للمسرح. وقد قدم عرض *رقص المدن والحقول* *Dance de la ville et des champs* عام ١٩٢٨ في صالة الرقص لاحدى فنادق مورشو Meursault . يصف شونموريل Chancerel شباب الراقصين بأنهم كانوا يؤدون بأقنعة بيضاء وملابس بدائية فوق خشبة مسرح عارية. إن الحوار حول المسرح يزداد تعقيداً ، وكذلك الحوار الخاص بالفضاء المسرحي البسيط .

ففي العروض التي أعدها كوبيو بعد عام ١٩٢٩ سواء في مسارح أخرى أم في مواقع خاصة في الهواء الطلق يدور حوار حول الفضاء المسرحي من خلال الحلول المقترحة ولكن مع ثبات الفكرة الأساسية ؛ بأن يوضح فضاء المشهد الحدث وذلك على مستويات متعددة ومنظمة.

وعلى هذا المنوال أعد ساحة سانتاكروثشي في فلورنسا عام ١٩٣٣، وفي فلورنسا أيضاً أعد ميدان السينيوريا Signoria عام ١٩٣٥ وحديقة بوبولي Boboli عام ١٩٣٨ ثم فناء الأوزييتزيو في بون Ospizio di Beaune عام ١٩٣٤ . كانت العروض في الهواء الطلق en Plein air تتأسس على إدخال الجمهور في

المكان الذى فيه سيحدد فضاء المشهد البسيط، والمنظم، على مستويات متنوعة وممتدة. تعاون معه المعمارى بارساق A. Barsacq، وأدار كويو جماهير الكومبارس لصالح جماهير المشاهدين، وفى تلك العروض (كما فى عروض أخرى شهيرة جداً فى باريس) حرك كويو فضاء (وزمن) المشهد كجهاز عضوى إيقاعى، يظهر الحدث على مستويات متنوعة؛ منها فضاء معمارى ينشط بالأزياء والإضاءة، وعلى مستوى الوحدة فى البناء المسرحى والشكل الدرامى . وكانت هناك العديد من المنصات المسرحية ، والكبارى - الممرات تصل بينهم وإشارات إلى الأماكن الرئيسية والثانوية لإرشاد انتباه المتفرج تجاه أداء الممثل وذلك من خلال مستويات أولى ولقطات طويلة .

وهناك فضاء آخر أبدعه كويو بعد الأعوام الطويلة مع الكويبوس؛ ففى قراءاته (الشهيرة) للدراما ، كان الفضاء دائماً أسامى وموحى، مبنى على أساس أنماط الصوت وعلى أساس وجود الممثل .

وبنى كويو أيضاً ذاكرة عمله فى المسرح، فى صفحات حكيمة بمعنى الكلمة؛ فقد تحدث فيها عن أبحاثه من خلال المسرح بعيداً عن التقنيات والموضات، كان فضاء المسرحى هو المكان الشامل والفريد، سواء فى الخشبة المفتوحة والمعمارية للفيوكولومبيه أم من خلال الممثل الواقف على منصة وسط الجمهور كممثل فرقة كويبوس؛ وأيضاً فى الفضاء المبني للعروض فى الهواء الطلق أو ذلك المحدد من خلال القراءة .

إن عناصر فضاء كويو هى المبدأ الاخلاقى والجسدى للإجبار Contrainte، والرؤية الفضائية للإيقاع، وضرورة - ليس فقط السينوغرافية - بل أيضاً

الحدث الدرامى. إنها عناصر بحث لا يهدأ بوصفات نهائية محددة، ولكنه أساساً رفض للتأقلم مع متطلبات المجتمع، بحث يهدف إلى إعادة التأسيس، إلى العودة لأصول الفضاء المسرحى إلى استعادة تراث الميلاد Tradition de la naissance حتى للفضاء المسرحى.

٤- جروتوفسكى وفضاء العلاقة

إن فضاء المشهد كمعطى درامى أصبح جهازاً يبنى العلاقة مع الجمهور على خشبة المسرح ومن خلال خشبة المسرح؛ ويجسد فضاءً مسرحياً.

وهذا هو الخيط الاحمر الذى يميز أبحاث رجال المسرح عن الفضاء فى القرن الحالى والذى يمكن أن نعثر عليه أيضاً فى قطبين يشار إليهما كثيراً عند التحدث عن مسرحنا المعاصر وهما مسرح القسوة لدى آرتو Artaud والمسرح الملحمى لبريخت Brecht. والجوهر لدى آرتو هو تنظيم الوسائل المسرحية فى المسرح كعلامة واستمادة الأهمية الميتافيزيقية الخاصة باللغة ، وللإشارات، للحركات وللأصوات وللسينوغرافية ، وذلك فى أعماله التى نفذها (مشاهد وأزياء عرض الحياة حلم *La vie est un songe* من إخراج ديولين Dullin عام ١٩٢٢، على سبيل المثال، أو فى مشهد الإطارات الفارغة المعلقة على خشبة المسرح لمرض شيكسور أو الأطفال فى السلطة *Victor ou les enfants au pouvoir* لفيتراك Vitrac عام ١٩٢٨ والذى أخرجه بنفسه، كما فعل أيضاً لمرض القطع البالية عام ١٩٢٥) وكما يتضح فإن الفضاء المسرحى فعال من الناحية الدرامية بالفعل ولكن بداخل فضاء مسرحى تقليدى؛ ولكن فى خطاب له

عام ١٩٣٢ يطالب من أجل فضاء المسرحى بمبان ضخمة ولكن مجهولة مثل هنجر أو مخزن أو إطار مصنع، ويقدم مشروع لفضاء موحد للخشبة وللصالاة والمتفرجين فى الوسط يجلسون على مقاعد دوارة وخشبة المسرح حولهم على مختلف المستويات (ومنطقة اداء مركزية)، وذلك فى بيئة تحدها أريمة حوائط عارية مطلية بالجير الأبيض، وبريخت أيضاً نفذ أعماله فى فضاءات تقليدية للمسرح؛ ولكن كان يستخدمها كأداة ليظهر رفضه لها، بدءاً من عدم إخفاء خشبة المسرح بالمشاهد، بإظهارها من خلال الاضواء، والآليات والسطحية ليقول من كل هذا الإيهام، وبيئة المشهد لديه متعددة الأغراض، مكونة من هياكل خفيفة يمكن تعديلها اثناء الأداء أو من خلال أدوات توظيفية، بأبنية وتقنيات مبسطة. كان "مبدأ نهير Neher"، السينوغرافى الذى يتعاون معه كثيراً، يتأسس على عدم تحديد السينوغرافيا مسبقاً ولكن اعدادها أثناء بروقات الممثلين وذلك لبناء علاقة جدلية بين المشهد والممثل، والمساهمة فى تأسيس علاقة بين الممثل والمشاهد تحول المسرح من مجرد "متجر لمواد الهلوسة العقلية ومركزاً للوهم إلى "مركز خبرات" فعال، لم يبحث بريخت كثيراً عن شكل لفضاء المشهد أو حتى للفضاء المسرحى إذ أن بحثه كان حول تغيير الطرق الإنتاجية فى الملاقة بين الفنانين المختلفين فى صناعة المسرح وبين هؤلاء والمشاهدين.

ويطرق مختلفة كما رأينا لدى آرتو وبريخت ، فإن مشكلة الفضاء المسرحى فى جوهرها - بجانب كونها تتعلق بطرق الإخراج - إلا أنها مشكلة حقيقية وجوده كظلام علاقات وموطن خبرات.

وهى هذا الاتجاه قام جيرزى جروتوفسكى Jerzy Grotowski بالتجريب إلى أقصى حد . فالمقدمة الأساسية والمولدة للمسرح هى العلاقة بين الممثل والمتفرج؛ ومن هنا - ويتماسك شديد - يمكن اعتبار موقع المشاهد الوسيط الحركى للممثل- من خلال الأزياء والأدوات "اللازمة" - والفضاء المسرحى لايمكن أن يكون سوى تنظيم للفضاء قادر على توجيه المجموعتين اللتين تجعلاه ممكناً، أى الممثلون والمتفرجون وذلك حسب المسار الدرامى للحدث .

وهكذا طرح أوجينيوباربا Eugenio Barba المشكلة فى كتابه الأول الذى ينظم معرفة البحث المطروح لجروتوفسكى فى كتابه "بحثاً عن المسرح المفقود" (Alla ricerca del teatro Perduto, Marsilio , Padova 1965) وكان باربا مراقباً ومساعد اخراج لجروتوفسكى. واستكمل باربا مفسراً (صفحات ٢٤-٣٦) "إن الأوضاع المنظمة للفضاء لاتعنى بناء المبنى المسرحى"، ولكن "العودة إلى الظروف القاسية، دون آلات، أو أى اجهزة أخرى معقدة، ظروف تزيد من حرية وإمكانات المسرح". إلى "العودة إلى الصالة الفارغة حيث لا توجد عناصر تذكر بالمسرح، ولاحتى الخشبة وصفوف المقاعد الثابتة.إن الفضاء لايقسم إلى صالة و خشبة إنه إذن فضاء موحد يسمح بأن يحدد الفضاء المسرحى بكل حدث جديد تمثيلى بالإضافة إلى الإخراج وإلى الدراما المركبة التى تحكم اداء الممثلين، والإكسسوار المستخدم، والذى يتضمن أيضاً الضوء والموسيقى. إن المسرح "الفقير" بإستمداته العلاقة بين الممثل والمتفرج كأساس وكهدف يرغب فى فضاء بسيط يلزم تنظيمه ويحصل بذلك على جهة و ثراء إمكانات أكثر بكثير من تنظيمات الفضاء المسرحى.

وفيما يتعلق بالفضاء المسرحي أيضاً يوجد تطور ثابت وصارم في المسيرة المسرحية لجورجوفسكى؛ فكل عرض له شكل ونظام عضوى ومحدد للفضاء التفعال درامياً منذ أمس في اوپولc عام ١٩٥٩ مسرح الصفوف الثلاثة عشر (صالة صغيرة بها خشبة مسرح وثلاثة عشر صفاً من المقاعد). في المروض الأولى ظلت هناك خشبة مسرح وقاعة للجمهور، وظل المتفرجون كما هم؛ ولكن سبب الاقتراب الجسدى من الخشبة ومن الممثل تغييراً في العادات، وسرعان ما غزا البحث فوق خشبة المسرح الصالة، كما حدث بالفعل في العرض الثانى (قائمين عام ١٩٦٠)، بينما في عرض *أورفيوس* (١٩٥٩) وعرض *فاوست* (عام ١٩٦٠) كان الإبداع في المشاهد لا يحدد فضاء الصالة، ففي عرض *قائمين* وعرض *السر الهزلى* (عام ١٩٦٠ أيضاً) لم يكن هناك ستار مسرحى ولم يكن اداء الممثلين كله فوق خشبة المسرح؛ كان المشهد مكون من أدوات (مصطبة أو وعاء خشبى) تتخذ دلالات مختلفة حسب استخدام الممثلون لها. ومع عرض *ساكونتالا Sakuntala* في ديسمبر عام ١٩٦٠ والذي بدأ فيه التعاون مع المعمارى جيرسى جوروفسكى Jerzy Gurawski حول الفضاء المسرحى، وهو تعاون سيستمر حتى عرض *المبدأ الثابت Principe Costante* عام ١٩٦٥؛ وكلاهما سيبعث دائماً عن الفضاء التابع من الدراما، بحيث تحدد الدراما ، والذي فيه 'يوضع' المتفرجون أيضاً 'في المشهد' في فضاء الممثلين أو من الأفضل أن نقول 'توضع' علاقتهم في المشهد وذلك للحصول على توليفه درامية موحدة. وفي عرض *ساكونتالا* في الصالة المستطيلة، ترك الفضاء المركزى فارغاً من الحائط للحائط وكانت منطقة التمثيل؛ وعلى الجانبين فوق منصتين، جلس المتفرجون في

مجموعتين، مجموعة فى مواجهة الأخرى؛ وكان وسط المجموعتين ممراً يستخدمه الممثلون، وخلف المتفرجين خشبتين للممثلين- الذين يلقون على الحدث. الأضواء تضىء بطريقة مفارقة منطقة الأداء ومنطقة الجمهور ، وفى إطار العرض كان المتفرجون نساء أو رجال حاشية. وفى وسط المنطقة المركزية هيكل دائرى مغطى بنسيج، منه يظهر عامود كان هو أداة-المشهد، وكانت تضاف إليه الأزياء الزاهية الملونة، والمؤثرات المسرحية التى يبدعها جسد وايماءات الممثلون. وسيتعمق هذا الاتجاه للفضاء المسرحى أكثر من خلال عرضى *آفى آفى* عام ١٩٦١ و*كوريديان* عام ١٩٦٢ وذلك بالاستمرار فى التعاون مع جوروفسكى. وفى العرض الأول سيوزع المتفرجين فى الصالة كلها فى مجموعات من المقاعد وستدور الأحداث بين المتفرجين، وفى العرض الثانى ستزود الأرضية كلها للصالة بمنصات مسرحية بمستويات مختلفة و"المشهد" مصنوع من أسرة مستشفى يستخدمها الممثلون كمنصات والمتفرجون أيضاً. ولكن الفضاء متحد والأحداث تدور فى أى مكان بطريقة عفوية أيضاً، وتنظيم الفضاء مبنى على أساس تنظيم المشاهد للدراما (تدور أحداث *كوريديان* فى مستشفى أمراض نفسية)؛ يتواجد الممثلون والمشاهدون فى بيئة "خاصة" بالدراما، وتحدد البيئة بالاشتراك مع الأضواء والأصوات، الأزياء والأدوات معنى الحدث الذى يشارك فيه الجميع بالصالة. والفضاء أيضاً يعبر عن ذلك ، فهو ليس فقط الموقع، بل هو حوار وموقف منه تتبع الخبرة. تدور أحداث عرض *أكروبوليس* لعام ١٩٦٢، فى معسكر تعذيب ، المشاهدون هم الناجون من الموت، والممثلون هم الموتى. وفى منتصف الصالة (المتفرجون فوق منصات متنوعة مرتفعة) يوجد صندوق ضخم به عربة

صفيرة تدفع باليد، وحوض للاستحمام، أنابيب مدفأة، مسامير، مطارق (حقيقية، ومستخدمة، حديدية ومصدأة)، وأثناء الحدث، في جو مظلم وملء بالتوتر، يتسع فضاء المشهد بالأنابيب التي تعلق في شبكة من الحبال تغطي الفضاء كله وتبنى شكلاً معمارياً بسجن المترجحين، في حين يخفى الممثلون في الصندوق الضخم. (وتعاون في هذا العرض الرسام جوزيف سزايينا Josef Szajna).

وهكذا أصبح مسرح جروتوفسكى مسرحاً كاملاً يركز على الممثل، وأصبح الفضاء المسرحي في أعماله، ليس مجرد تجريب على فضاء العروض ولكن موطن خبرات. لم تعد هناك خشبة مسرح ولم تعد هناك صالة، لا توجد سينوغرافيا، يوجد وضع جذرى لفضاء منظم يسمح للمشاهدين بالمشاركة في خبرة الحدث مع الممثلين من خلال أوضاع متبادلة (وحتى بين المشاهدين أنفسهم)، وبالإضافة إلى الأصوات والحركات، الإضاءة والممثل والشخصية.

وفي عام ١٩٦٥ انتقل جروتوفسكى ومسرحه "الورشة" إلى مقرهم في وروكلو Wroclaw وهناك أعد عرض "الميدان الثابت" عرض سرعان ما اكتسب شهرة في الجولات الفنية في أوروبا وأمريكا منذ عام ١٩٦٥ إلى عام ١٩٧٠. وفيما يتعلق بالفضاء في هذا العرض نفذ الوضع الدرامي من خلال استبعاد جسدى يزيد من التركيز في الاشتراك الانفعالي؛ يجلس المترجون خلف أريكة حوائط خشبية ترغمهم على النظر من أعلى وتتطلب مجهود في الرغبة في المشاهدة؛ ويدخل الإطار توجد منصة منخفضة والمساحة فارغة. وتميز الأزياء، والأدوات والأصوات والوجود الجسدى المكثف للممثلين الفضاء. وفي عرض

الرؤيا *Apocalypsis cum figuris*، وفي النسخة التي استمرت منذ عام ١٩٦٨ حتى عام ١٩٨٠، كان الفضاء مجرد الجو والحدث الدرامي؛ يقف المتفرجون بجوار الحوائط في الصالة الفارغة يشغلوا مساحة اهليجية تقريباً؛ وتكسر حدة الظلام بشموع وكشافين موضوعين أرضاً. ثم، وكما في عرض **المبدأ الثلاثي** بينى الأداء المكثف والمضطرب للممثلين وضع الفضاء والملاقة مع الجمهور. إنه فضاء جسدي وعقلي ولذلك فهو شامل ومطلق، يحقق البحث المضمنى والعميق لجروتوفسكى من خلال المسرح.

وفيما يتعلق بمرض **الرؤيا** *Apocalypsis* يؤكد لودفيك فلازين Ludwvick Flaszen المساعد المثقف لجروتوفسكى منذ تأسيس المسرح في اوبولي Opole: "إن معمار الفضاء شيء أساسي، يشكل عنصر العرض المسرحي. وكنا دائماً نطالب بالكثير بهذا الشأن، فلم يكن من الممكن أن نوافق على فضاء حديث، أنيق، فضاء بالنيون، ولا ساحه رياضية... إلخ. كان من الممكن أن يكون الفضاء كنيسة أو قبو تحت الأرض أو عليه- أى شيء ولكن كان يجب أن يكون فضاءً واقعياً. لم تكن نسمح بأى تحسينات أو تصنع 'بمعنى آخر لم تكن نحاول أن ننظاير بوجود شيء غير موجود'، " (in "Educational theatre journal" (3.1978). وذكر نفس العبارة في كتاب (J.Kumiega, Jerzy Grotowski, 1959-1984, Trad.it Casa Usher, Firenze 1989, p.76).

إن الفضاء "الواقعي" أساس للمشروع الدرامي، للحدث الذي فيه يقوم الممثل من خلال المحاكاة بخلق خبرة علاقات مع المتفرج.

وبعد خروجه من المسرح أيضاً وبخبراته المضادة للمسرح (١٩٧٠-١٩٧٧) و"مسرح البدايات" (١٩٧٨-١٩٨٤) و"المشاريع الخاصة" (عام ١٩٨٤ أغلق مسرح الورشة رسمياً)، استمرت مشكلة الفضاء "الواقعي" في أن تطرح نفسها. ماذا يعنى الفضاء "الواقعي"؟ هل أصبح يعنى فضاءً لا يحيل إلى العادات أو إلى الاحتياجات المرتبطة بالحياة المعاصرة (وخاصة تلك المدنية)، والذي يعترف به، والذي يسمح "بالإلتزام بالمبادئ" (بمعنى ما كان في البداية): بيئة طبيعية، ومبنى مرثى خارج الزمن، مع التذكر دائماً أن أول بيئة يجب استعادتها هو الجسد نفسه. ومنذ عام ١٩٨٥ عمل جروتوفسكى في الورك سنتر Workcenter لدى مركز التجريب والبحث المسرحي في بونديرا. كانت المواقع هي مواقع بيت ريفي لأحد المزارع التوسكانية المرممة؛ ثلاث صالات، اثنتين منهما بهما أرضية خشبية، ثم أماكن الخدمات، غير مزينة، أى خالية من أى شيء لايلزم، ومدهونة باللون الأبيض. موقع بسيط، بمعنى أنه أساسى ولكن ليس بارداً، طبيعى ينتمى لخبرتنا المرتبطة بـماضى ماقبل - التكنولوجيا، أى مكان موحى للحدث.

٥- نتحدث عن اليوم

ولنتحدث اليوم عن الفضاء المسرحي المعاصر لنا، بالانحياز الموضوعى للخطاب التاريخي، مهم جداً أن نعرف عمل وكتابات بيتر بروك Peter Brook. فلقد قال بروك- أكثر من مرة، ويوضح مستير- لم يبق حتى يومنا هذا شيئاً أساسياً فيما يتعلق بالفضاء المسرحي، بعيداً عن الموضة، و"التقاليع" التى تحيا وتموت.

"يجب أن يكون هناك نشاط فعال يبحث عن مسرح ، وليس مسرحًا يبحث عن نشاط فعال" (G.Banu, Perer Brook, Flammarotion, Paris, 1991, p.32) إن المكان غير المكتمل أو المهمل، والخالى ولكن الذى يشهد ذكرى ما، هو مكان معد للحدث المسرحى الذى يحقق وجوده؛ إذ أنه توجد علاقة بين الحدث المسرحى وموقع له خصوصيته، فكل عرض يقابل فضاء ويحتاج إلى موقعه، موقع خاص لأن الفضاء والتركيز هما عنصران لا ينفصلان وخاصين بحدث المحاكاة (ويمكن أن يكون هذا المكان أيضًا هو المبنى المسرحى) "فالشئ الأساسى ليس هو الفضاء بمعنى التاريخى ولكن الفضاء من حيث كونه أداة، أداة يريدها بروك "خفيفة وسريعة" حتى يتمكن شخص الممثل من تحقيق ذاته من خلال حرية أدواته وأن يجذب فى مسيرته هذه - أثناء المحاكاة - شخص المتفرج.

(من كتاب النقطة المتحركة لبيتر بروك) in (P.Brook.II Punto in movimento. 1949-1927. trad.it, ubulibri, Milano, 1988,p.135

وقد تردد بروك على كثير من الفضاءات المتنوعة بدءًا من تلك التقليدية لفرقة شكسبير الملكية (والذى كان مديرًا مشتركًا فيها مع بيتر هول Peter Hall وميشيل سان- دونيس Michel Saint-Denis) إلى ذلك التجريبي مع مسرح كرولتى Cruelt's Theatre (مع شارلز ماروفيتز Charles Marowitz) ومن الجولات الفنية التقليدية أو فى الهواء الطلق إلى تلك الخاصة بمسرح Bouffes du Nord فى باريس، ومقره هو المركز الدولى للابحاث المسرحية Centre International de Recherche Théâtrale (منذ عام ١٩٧٤). وفى البداية عمل

مع سينوغرافيين محترفين أو رسامين مثل دالي Dali ونفذ عروضاً شهيرة مثل عرض *مارات - صناد Marat- Sade* (١٩٦٤) وعرض *يو أس US* (١٩٦٦) و*العاصفة* (١٩٦٨)، و*حلم ليلة منتصف صيف* (١٩٧٠) أو عرض *اورجاست Orghast* (١٩٧١)؛ من خلال مشاهد تشكيلية لاستخدام الضوء، وأخرى "بريخيتية" كما في عرض *مارات - صناد* أو ممتدة ومقدسة كما في *اورجاست*. بالنسبة لمرض *حلم ليلة منتصف صيف* وعلى الخشبة الأمامية، كان المشهد هو صندوق أبيض والأرضية مغطاة بسجاد أبيض، وفي المشهد العارى كانت الأزياء الملونة وأدوات السيرك تتلألأ في الضوء الأبيض الساطع . ومسرح Bouffes du Nord هو مسرح قديم على الطراز الإيطالي والذي احتفظ فيه بروك - ليس فقط بالهيكل القديم - ولكن أيضاً بكل علامات الزمن والاهمال؛ ولكنه نزع عنه الخشبة والخلفية ، وقام بتوسيع فضاء المشهد في الصالة.

وفي تحليل جورج بانو Georges Banu في كتابه (بيتر بروك) يقول عنه إنه مسرحاً يتغير تباعاً للعرض، دون فخاخ تمديدية الأغراض أو التقنية؛ وفي تحليله يرى أن التغييرات الأرضية هي مقياس غاية في الأهمية؛ فمثلاً تتحول الأرضية الطبيعية للمسرح إلى أرضية مغطاة بالرمال في عرض *تيمون Timone*، وأرضيه سوداء مليئة بالحصى في عرض *الهكس Les Jks*؛ ثم أرض عارية ثم مليئة بالنفايات في *أوبو Ubu* ، وسجاجيد زاهية للقصة الخيالية *مؤتمر المصافير Conference des Oiseaux* ثم سجاجيد ذات ألوان دافئة للمنزل والتي تلف لعد ذلك لتظهر الأرضية السوداء في عرض *حديقة الكرز* أرضية جذباء في مأساة *La tragédie di Carmen* أرضية فاتحة اللون، ومياه ونيران في عرض

المهارات Mahabarata. لا توجد نزعة واقعية في الأدوات الحقيقية، ولكن توجد مادة تجيب على المعنى الدرامي والحضور الجسدي للممثلين، وعادة ما تكون الخلفية حائط، يميل إلى الشكل الدائري، يمرض عمل الممثل ويوضح حركته الجسدية، ويفلق الفضاء، ويكتفه. إنه فضاء انساني يصنفه وينوعه حكى الممثلين، مبنى في القطبية المزدوجة للمسرح والممثلين من جهة، والمتفرجين من جهة أخرى، فهو فضاء لا يوحد القطبين ولا يفصلهما (بل يسبب الاضطراب)؛ فهما متجاوران، يدخلان في علاقة من خلال المرض.

إن مشكلة كيفية تفعيل هذه العلاقة مشكلة مركزية في الفضاء المسرحي الحديث والمعاصر، وبالتالي فهي موطن تجريب، وعرض **الثلاثية** (١٩٩١) لروبرتو باتشي Roberto Bacci يعد خبرة ثقافية رفيعة المستوى، لم تولد فقط من المسرح الموجود فعلياً ولكن منه ومن ثقافات أخرى خاصة بالفضاء، والرؤية، والحركة، والتلقى. وكانت النية المصرح بها لهذا المرض هو أن يكون خبرة مسرحية لا تحدث فقط على خشبة المسرح ولكن "تتخذ من عقل المشاهد موطناً لها"، ومن جسده تكتسب فضاءها". ويستكمل باتشي موضحاً في برنامج العرض (بونتيديرا ١٩٩١): أى أنه لتحقيق خبرة العرض "تم استخدام تقنيات تساعد المشاهد ليرى وليس فقط تلك التي تسمح للممثلين أن "يكونوا مرثيين" والثلاثية هي تقديم موحد بثلاثة عروض مستقلة، (**هناك في أسفل تهب** عام ١٩٨٧، **حبة** عام ١٩٨٨، **بشعمه وعظامه** عام ١٩٩٠) تطور على مستويات مختلفة البحث عن كيفية اداء حكاية، عارضين "على خشبة المسرح" عمل المتفرج، بدراما تكون أيضاً دراما التلقى؛ ولذلك فإن الفضاءات هي مواقع جسمية وعقلية، والممثل هو

الراوى والشخصية، وهو أيضاً "مرشد"، الأدوات واقعية ولكنها منعزلة ومكثفة، والمسافات تخالف قواعد المسرح (قريبة جداً أو بعيدة جداً)؛ المتفرجون يتراوح عددهم بين خمسة وعشر أفراد، حتى لا يفسدوا العلاقة الشخصية الميجابية. فسيطلب منهم التحرك، وسيرشدونهم إلى أماكن متتالية؛ أى أنهم واقعياً سيدخلون فى فضاء المشهد - فى كل مرة - ولكنهم طوال الوقت - ذهنياً - سيكونون بداخل فضاء العرض. بوسائل المسرح، وضد عادات المسرح يكثف الفضاء، يتغير ويتحول لطلق يبنى من الأضواء والاصوات، الضوضاء والرؤى، الكلمات والحضور، الأداء والحكى.

ينج هذا الفضاء من مسيرة القرن العشرين ويفرض الاهتمام بطرق الاستمتاع، وفى هذا الاتجاه كانت هناك أبحاثاً كثيرة؛ إن رفض الفضاء المسرحى لحدث يمتد فى الفضاء بفرض اشراك الصالة كلها قد جريه بطريقة أكثر ادراكاً ريشار شينشمنر Richard Schechner. ففى الستينيات انتشر مسرحه مسرح البيئه environ mental theatre فى المسرح البديل، لنوع من الفضاء مضاد للتقاليد المسرحية، وهو الدمج بين الممثلين والمتفرجين. وفى الجارج مقر فرقته فرقة المرض Performance Group كان الفضاء هو بناء مركب، من اربعة مستويات به سلالم ومنصات؛ لم يكن هناك موضع للمشهد فقط فضاء للأداء والذى - كما فى عرض *ديونيسيوس* فى 69 ٦٨ - *Dionysus* - سمح لممثل بأن يستفز المتفرج المشترك. إن الفضاء هو ديناميكية الأداء، كما سيقدر شيشنر هذا متحدثاً عن المعارض؛ وينفس الاتجاه سيتحرك مشروعه التكويني، تجاه الفضاء الطقمى وتلقى المتفرج. وفى مسرح الطليمية الأمريكى سيصبح الفضاء هو

تدخل الغريب فى اليومى "الحداث happenings"؛ فستعطى الهندسة الصارمة
فى المشهد والمتكررة على مدى زمنى طويل معنى للملاقة الساحرة والسياسية
ذات الطابع الاحتفالى (عرض الخبز والعروسة *Bread and puppet* لبيتير
شومان Peter Schumann).

وبعد أن يتشكل جوليان بيك Julian Beck فى مجموعة Action Painting
وچوديث مالينا Judith Malina فى الدورات الدراسية لبيسكاتور Piscator فى
ورشة النيودرامتيك وورك شوب New Dramatic Workshop ويتأسسهم لمسرح
الليشينج Living theatre سيتعرفان على المسرح الأمريكى والأوروبى الجديد
(ارتو وبراخت، بيرانديلو وچينت) ستكون ايديولوجياتهم فوضوية وسليمة،
سيحاولان التوحيد بين المسرح والحياة، الممثل والانسان. وعلى تلك الاسس، منذ
عام ١٩٥١، أولاً فى منزلهم، وفى مخزن القمح مرة وفى مخزن قديم مرة أخرى
سيقدمان مشاهدًا "فقيرة"، بأوراق التغليف ومواد النفايات (لكى لا ينفقوا
نقودًا). وبهذه الامكانات قدموا مؤلفين عظماء، مسرح شعرى ومسرح تراث، مع
بيكيت الذى كان ينفذ بناء المشاهد مباشرة على خشبة المسرح ويفضل الفضاء
العارى لأداء الممثل، ولكنها كانت مشاهد ذات قيم رمزية قوية، تظهر الدراما ،
وتسحر بل وتبعث برسائل (ففى عرض *هيدار* لراسين Racine، عام ١٩٥٥ كانت
روما عبارة عن منصة بيضاء محاطة بأضواء باهرة).

وبالخلافا مع المبنى المسرحى الذى هو مجرد كذبة، يغزو المشهد الصالة .

وبعد عرض *The connection*، فإن المشهد فى عرض *المسجن*
The brig عام ١٩٦٣ مسجن كهف خشبى به شباك ، وخطوط بيضاء على

الأرض كالتقطبان بينما كانت هناك آلة المشهد فى عرض **الفموض والقطع** الصغيرة *Mysteries and small pieces* فكان له هيكل انبوى متعدد المستويات (١٩٦٤، كشف عن طريقة مختلفة لتكون ممثل) وفى عرض **فرانكشتين** (١٩٦٥) تتمرى خشبة المسرح الايطالى من كل شىء وتصبح هى والصالة موقى الأداء المسرحى، وعرض **التيجون** (١٩٦٧) الممثلون هم أيضاً ادوات تشكيلية (ممثل جالس هو مقعد تيريزيا)، فهم يكونون اشكالاً ويحددون المشاهد بمجموعات ومتناقضات.

وفى عام ١٩٦٧ كان النجاح- الفضيحة لمرض الفردوس الآن Paradise Now الذى هو عبارة عن أداء طقمى فيه الفضاء هو المثلون فى وسط المتفرجون والذين دعوا للاشتراك فى الفضاء الطقمى . وهو نفس المنطق المتعلق بفضاء مكون من أبنية صالحة للاستخدام ، وموارد رمزية ، وتركيبات حركية ، والتغيير فى الفضاء الخاص بالممثلين (والجمهور) ، وذلك يوجد أيضاً فى مسرح الشارع الذى تقدمه حركة الليفينج Living فى أوروبا (وإيطاليا كلها) وفى البرازيل والولايات المتحدة : مئات الليالى للمروض المشتركة فى مجموعة ميراث قاين (١٩٧٠) . فاليفينج هى مجموعة اشتراكية تستخدم الصالة المسرحية كميدان ويكون فضاءها فى الأساس هى " القبيلة- المجموعة " نفسها وتوزيع الأداء فى مواقع مختلفة ، بتلك التجربة الوجودية التى تتخلل الشكل الجمالى . وفى إيطاليا فى الفترة بين ١٩٧٥ و ١٩٨٢ (توفى جوليان بيك عام ١٩٨٥) قدمت فرقة الليفينج ٤٣٨ عرضاً فى المسارح و ١٤٨ عرضاً فى الشوارع والأماكن الأخرى . ومن ضمن العروض التى قدمتها فى صالات مسرحية : **بروميثيوس**

Prometheus النسخة الثانية من أنتيجون ، رجل - الجمهور لتولر - ميوزلا
الاصفر *The Yellow Methuselah* لشو Show وكاندينسكى Kandinsky .
فمسرح الليشينج هو فضاء علاقات له أساليبه التقنية ولكن الأهم هي تلك
الاخلاقية والايديولوجية ؛ فمجتمعهم الفوضوى فى الحياة هو أول خاصية
لملاقة الفضاء مع الحدث المسرحى . وأعلن بيك عام ١٩٦٨ " نحتاج لأن نذهب
إلى الشوارع ! يجب أن نحطم تلك العمارة التى تفصل بين البشر "
(J. Beckee J. Malina , Il Lauoro del Living Theatre . Materiali
1959 - 1969 , Trad.it Ubulibri , Milano , 1982 , P. 257)

ومن بين العروض الشهيرة الذى يتأسس عليها الفضاء على الأساليب
والعلاقات بين الممثلين والمتفرجين مازال عالماً فى الأذهان عرض *اورلاندو الفاروس*
L'Orlando Furioso لرونكونى Ronconi ، وعرض عام ١٧٨٩ وعرض *الحقبة*
الذهبية لاريان منوتشكين Ariane Mouchkine .

وقد تعاون روبرت موسكوزو Robert Moscoso فى عرض ١٧٨٩ فيما يخص
الفضاء ، وكان فضاءاً مكوناً من خمس منصات للتمثيل ، تكوين مستطيل يجلس
المتفرجون بداخله لو (وآخرون يجلسون بالخارج على مدرجات) والممثلون أيضاً
يتحركون ؛ تدور الأحداث فى الفضاء وتدفع بالمتفرجين للحركة بداخل موقع
العرض الذى هو احتفال ولعب .

وعرض *الحقبة الذهبية* كانت له آليه بنائية خاصة للمتفرجين ؛ اربع مناطق
للممثل تحتضن الجمهور (كان المساعد لتكوين الفضاء هو جى - كلود فرنسوا
Guy - Claude François) .

ولكن فى هذا العرض ، كما فى العروض التالية ، فإن الفضاء الحقيقى بالنسبة لمنوشكين هو الامكانيات الجسدية لدى الممثلين والتركيب الفورى للاطارات ، إنه العمل الجماعى . وفضاء العمل هذا ، الخاص والمقسم سيظل معنى الفضاء المسرحى أيضاً فى العروض التالية ، والتي تتجه دائماً من الفضاء الشامل نحو علاقة المواجهة .

وقد ظل عرض **اورلاندو الثالث** لرونكونى أسطورة المسرح - الاحتفالى ، والمنطلق للعبة الخيال . فقد قدم فى موقع مفتوح (سبوليتو) وكان فضاء المشهد منطقة مستطيلة فى نهايتها خشبتين مسرح بهما مشاهد مرسومه ؛ والمنطقة ملثية بمتاهة من الأقفاص الخشبية ، وكان قصر اطلنطس عبارة عن مكعبات لامة من البلاستيك ، ومنصات على عريات متحركة للممثلين تدفع بالايدي سريما بين جماهير المتفرجين ، والأحصنة مصنوعة من الصفائح المعدنية ، والاداء فورى ، ساحر وسريع ، كانت هناك تغييرات فى الاتجاهات ومفاجآت . كان المشهد يخترق الفضاء المخصص للمتفرجين ، مجزئاً إياه . ففضاء رونكونى هو فضاء مسرحى مبنى على التجزئ والشمول كآلة درامية تتسع فى المبالغة والتجزئ لتكرر نفسها . والمشهد هنا هو أول ممثل للدراما ، ولذلك كان جديد مع كل دراما ، وكان فضاءً مجزئاً ومفاجئاً فى كتل أو فى أكثر من منظور ، " آلة للمحاكاة " . كان المشهد الذى اعدده شيرولى Ceroli لمسرحية **ريتشارد الثالث** عبارة عن صندوق خشبى وتماثيل خشبية ؛ أما الآلة التى صممها أ . بومودورو Pomodoro :A لعرض **Katchen Von Theilbronn** على بحيرة زيورخ ، فكانت عبارة عن منصة كبيرة متارجحة ؛ أما أ . برتাকা U. Bertacca فقد صمم

بالإشتراك مع ممرات جاي اولنتى Gae Aulenti فى ورشة براتو ، هياكل صومعات تاركين ممرات بينها للمتفرجين لمرض **اورلانفو** . وفى عرض **"عشرين"** أو كالديرون لبازوليني فى مسرح ميتاستازيو فى براتسو ومع وجود الجمهور فى الالواح كان المشهد عبارة عن منصة تجمع بين خشبة المسرح والصالة .

... إذن فقد قدم العديد من العروض الهامة ، وعمل مع كثير من السينوغرافيين ، وعثر على العديد من الحلول المسرحية وابداعات المناخ المناسب وذلك وصولاً لمرض **آخر أيام البشرية** لكراس Kraus فى مستودع لينجوتو Lingotto فى تورينو (١٩٩٠) وإلى إدارة مسرح ستابيلي Stabile فى تورينو . إن الفضاء الآلة يؤدى الدراما ولا يظهرها فحسب ، بل يزيدها حجماً ويجزئها ؛ ويتم السيطرة على فضاء الجمهور ويصبح ثانوى .

فإذا كانت **"بيئة"** شيشنر Schechner توحد فضاء الجمهور مع فضاء الممثل . فلدى رونكونى يصنع المشهد من نفس تلك البيئة محتفظاً بنفسه كآلة درامية تعمل **لأجل الجمهور** . ويمكن أن يمتد إلى فضاءات غير مسرحية أو أن ينفلق فى الصالة المسرحية ، وأن يحتلها بمعنى الكلمة . ولأستخدام مختلف للمشهد التكنولوجى يمكن أن نفكر فى جوريف شقوبودا Josef Svoboda وفى مشاهد السحرية والخيالية والتي فيها تختلط الآت العرض مع رؤية الأشياء المادية للمشهد .

ويقودنا الحديث عن آلة المشهد إلى المشهد فى المسارح ؛ ولكن يتم بطريقة جذرية أكثر خارج المسارح (وبعبداً أيضاً عن جدلية القبول والرفض) فى

ممارسة خبرة الفضاء المسرحى . إن تنظيم المشاهد لعنصرى المسرح - الممثل المتفرج - قاسى " وضرورى " فى عروض اوجينيو باربا Eugenio Barba على مسرح اودين Odin .

فى أول عرضين (*اورنيوفيليني Ornitofilene* ١٩٦٥-١٩٦٦ ، و *كاسباريانا Kaspariana* ١٩٦٧-١٩٦٨) نفذ الفضاء المسرحى تبعاً لمبادئ جروتوفسكى ؛ فكل مشاهد فضاء . ويتضمن فضاء الصالة الصغيرة المستطيلة المثلثين والمتفرجين سوياً منظمين حسب المعنى الدامى يكون عدد المتفرجين محدود وذلك للحصول على الاستمتاع الفردى الحقيقى . والعرض الأول كان بداخل صالة اجتماعات (كيسة انجيلية او محكمة) بها مصاطب وموائد للممثلين والمتفرجين فى الفضاء كله ؛ والعرض الثانى يقف المتفرجون على الجانبين وفى وسطهم مداوس ، يتغير مكانها أثناء العرض وتبنى فى أشكال مختلفة ، لتكسر نظام الفضاء ، ومع عرض *فهرائى Ferai* ١٩٦٩-١٩٧٠ ، بالرغم من التخصيص المحدد والدرامى لكل فضاء خاص بكل متفرج ، فلقد تحددت مورفولوجية أصبحت فيما بعد معتادة فى عروض اودين Odin ؛ فالفضاء يبيضو الشكل والمتفرجون يصطفون بجوار ضلعي الطول ، الأداء مركزى ولكنه يمتد إلى ما وراء المتفرجين ، يوجد قطبان عند منطقتى نهاية الشكل البيضاوى ، متباعدين فيما بينهما إلى حد أنه لا يمكن رؤيتهما فى وقت واحد ؛ وهكذا يستخدم الفضاء الزمن ، فهو يقود عين المتفرج بداخل فضاء لا يمكن بناؤه ذهنياً إلا من خلال التتابع الزمنى للمشاهدة ولذلك فهو شامل ومثير للاضطراب. الأداء أيضاً ارتجالى ، فالممثل يؤدي دائماً ، حتى من خلال ردود الفعل البسيطة ، والأدوات

ضرورية للأداء مثل الأزياء ، ومتعددة الاغراض ، إذن فهي واقعية ومجازية ؛ والزمن " الكامل " للاداء أيضاً عبارة عن بناء للفضاء الشامل . وفي عرض *Min Fars Hus* ١٩٧٢-١٩٧٤ كان المستطيل مكون من مصطببات المتفرجين يملوها صف من المصابيح ؛ وتترك المقاعد على كل جانب فراغاً في المنتصف وفي الجانبين يستخدمه الممثلون ؛ وعلى الأرضية في المنتصف غطاء سرير أسود اللون ، يحركونه ويستخدمونه ، ويفير من حركات الممثلين ومن تلقى الجمهور مثل ديناميكية الاكسسوارات والادوات الموسيقية والازياء . في فترة بين ١٩٧٤-١٩٨٤ فتح الاودين Odin ليستقبل عروض الشارع ، و " المقايضات " ؛ إنها شاعرية ولكن سياسة في الوقت ذاته وهي بالنسبة للفضاء تقود مسرحية البيئة إلى أقصى حد وتتمثل هذه الاتجاهات على سبيل المثال في دائرة المتفرجين في كتاب *الرقصات* Lilro della danza (١٩٧٤-١٩٨٠) ، و " الحاجز " في عرض *انابيسيس* *Anabasis* (١٩٧٧ و ١٩٨٢-١٩٨٤) ؛ فقد استخدم الممثلون الطرقات والميادين ، المنازل والأسطح ، بدلوا الفضاء اليومي بانتقالات ارتجالية رأسية وأفقية ؛ في توليف الجاذبية (و الحصول على انتباه المتفرجين) يجب على حركتهم الجماهيرية . في عرض " *تعالى ؛ وسيكون اليوم لنا Come ! and the day will be ours* (١٩٧٦-١٩٨٠) يتميز الفضاء الدائري المكون من الجمهور في المركز وحوله المصابيح ؛ والدائرة ليست مغلقة ، ولكنها ثابتة ، وفي النقطتين المتضادتين من محيط الدائرة يوجد " هيكلان " بهما قوسان مضيقان . ويوجد الممثلون بالداخل على القطبين وينعكس هذا في الخلف . ومنطقة أداء طويلة أيضاً هي منطقة عرض *مليون* *Milione* (١٩٧٨ و ١٩٨٢-١٩٨٤) ، يجلس

المتفرجون على جانبي المستطيل وفي جزء من ضلعه الثالث ، مكان " مهم " ، مرتفع من جهة ومن الجهة المضادة يقابلة " عرش " ادراك الفضاء ليس إدراك شامل ولكنه ادراك تتابعي ، ويتم الاستمتاع لحظة بلحظة بالفضاء كمسيرة لها رؤية تجزيئية هذا حدث أيضاً في عرض *رملد بريخت Ceneri di Brecht* (١٩٨٠-١٩٨٢ و ١٩٨٢-١٩٨٤) .

وفي عرض *الانجيل اوكسيرينكوس Vangelo di Oxyrhyncus* (١٩٨٥-١٩٨٧) وفي عرض *صليبوت Talobot* (عام ١٩٨٨) استمرت المورفولوجيا في ان تكون المنطقة المركزية وأن يكون قطبي " القوة " في الطرفين ؛ وبقي الفضاء مسيرة ، وديالكتية تطالب بفاعلية إعادة التأليف للمنتج ، رحلة في الفضاء مع الزمن . في عرض " *الانجيل* " توجد " لعبة " المسرح ، مستطيل طويل مفلق من الجوانب الأربعة ، مع وجود معبر مركزي طويل وضيق ، قطبي القوة في الطرفين والمتفرجين يجلسون في مدرجات متواجهة (ولكن هناك اداء مسرحي أيضاً في الخلف) ؛ أما في عرض Talobot فالقطع الناقص مكون من قطبي القوة ومن مدرجات المتفرجين على الجانبين ، ولكن تقطعهما من جديد في الوسط فضاءات خاصة بالمثلثين . وهو فضاء يبنى تلقى المتفرج ، ويركز في مواد الأشياء ، في الأصوات ، وفي الأزياء لتلك " المسيرة " التي تبنيه يظهرها عبور الممثلين ، وذلك يقود النظر من جهة إلى أخرى ، من قطب إلى آخر ، حتى تصل إلى " المحاكمة " النهائية التي بها يخرج الممثلون .

ولكن نتحدث عن فضاء اليوم تتبعنا بصفة خاصة مسيرة الفضاء المسرحي كفضاء علاقة . وهناك مسارات أخرى ممكنة ، من السينوغرافيا للفضاء

التقليدى حتى مسارح " المشاركة " ، ومسارح الصور . ولقد أصاب بروك فى سؤاله عن كيف يجب أن يكون الفضاء المسرحى فى لحظة البحث والانتقال مثل تلك اللحظة التى نعيشها اليوم . ويعطى بروك دليلاً ملموساً ، ويحكى بأنه اجاب على سؤال أحد المعماريين ماهو الميل المثالى للصالة قائلا : " لا تهدر طاقاتك فى مشروع بناء مسرح (.....) ولكن كرس ثلاثة أو ستة اشهر لتتصل بأشخاص يعملون فى مجالات مختلفة (...) ، كن عملياً واجلس على الارض وانظر إليها من اسفل ، ثم اجلس فى مستوى أعلى بقدر الامكان وانظر إلى أسفل : ثم ضع نفسك فى المقدمة ، فى منتصف المسرح وفى الخلف . وعندئذ فقط ستحصل على استنتاجاتك (...) الشئ المهم ليس الفضاء بمعناه النظرى ، ولكن الفضاء كأداة مسرحية " بيتر بروك " النقطة المتحركة (P. Brook , Il punto in movimento , cit P.135 . هكذا فإن الفضاء المسرحى لاينبع من تركيبات الفضاءات الموجودة أو من نموذج ثقافى ولكن من العمل ، ويصبح عنصراً خاصاً لبناء مسرح . ولهذا أيضاً قمنا حتى الآن بذكر مواضيع تكرر تحديد الفضاء المسرحى ، و ذلك بهدف أن تظل تلك المواقع كما هى ، ولكى لا يتم اعتبارها أسلوب عمل أو حتى تعميم، تحدثنا عنها فقط من خلال تجزئة النماذج .

الفصل الثامن

رسالة إلى معماري

إذا نظرنا إلى الأنماط المتعددة التي يوجد بها المسرح في الزمن وفي الفضاء ، علينا أن نعترف أنه وجد أحياناً فضاءاً للتمثيل ، وأحياناً أخرى مكان مستقل محدد لأحداث مسبقاً بالنسبة للعرض ، وأحياناً وضع ممتزج من الوضعين .

إن المبنى المسرحي على النمط الإيطالي ، والذي يفرض نفسه كفضاء - نموذج لثقافة الأوروبية بدءاً من القرن السادس عشر وحتى القرن التاسع عشر ، هو شكل فضاء لم ينتج عن الاحتياجات الفنية لرجال المسرح ولكن عن أساليب صورة عن ثقافة ما أو مجتمع ما . يكفى أن نتتبع الأحداث التي أدت إلى بناء مسرح ما في أحد المدن الإيطالية لتقابل مناقشات مجالس البلدية ، وتكوين مؤسسات التمويل ، والرغبة في الحصول على مبنى مسرحي " أفضل " من الموجود في المدن الأخرى ، وأن تكون به خدمات مقدمة بأفضل الطرق ... ولكن ماذا عن العروض المسرحية ؟ لم يكن أحد يتحدث عن هذا ، وكانوا يلجأ إلى متعهد . والمسارح المبنية بهذه الطريقة ، ليست بالتأكيد مقاسة ومرسومة لهدف استخدامها كمكان للعروض ، بل أنها مجرد تمثيل ذاتي لبلدية ما ، أو لأحداث استثنائية . ويعد المسرح الإيطالي بلوجاته وأفضل أشكاله هو مكان المشاهدة ومتمتع المين؛ ولكن لأن المشاهدين ينظر بعضهم لبعض . إن الألواح تتفنى تحديدات الحوائط ، فهي بيئات تحدد البيئة من خلال علاقة جدلية - شمولية . الستار مفلق ، برواز الخشبة مزين ، في الألواح يوجد أشخاص ، كل المناطق تعج بصور رمزية أو مزينة لمشاهدتها ؛ ثم يفتح الستار ويبدأ العرض فالعرض مجرد جزء من حياة المسرح .

وهذا الفضاء المسرحي ، والمطلق بالنسبة للعروض ، هو مكان المتفرجين .

وفى القرنين التاسع عشر والعشرين ، تقرب المسرح عن المتفرجين ولم يتسلمه ايضاً رجال المسرح . واصبح المسرح لا يواجه مجتمع المواطنين ولكن يواجه المسرح ، ومعنى قيمة المسرح فى الثقافة ، والذي يساهم فيه جمهور نظرى ومعهم النقد . واصبح المسرح - الاثرى ، مسرحاً - متحفى . تم توظيف المسرح الايطالى بتغيير معناه لضروريات حضور العرض ؛ وتقلبت وظائف الرؤية والسمع على القيم الشكلية أكثر من كونها الطرق الخاصة بعلاقة ما .

ومع بدايات القرن الحالى هوجم كل ما كان يخص المسرح بتعددية وسائل الاتصال، السينما أولاً ثم الاشياء الأخرى ، وبذلك غير المسرح المعنى والقيم . وفى قرننا الحالى بحثوا كثيراً عن فضاء مختلف للمسرح ؛ طبقات على أكثر من مستوى لتحيط بالجمهور ؛ ارنية مركزية، فضاء تكنولوجى ، مسرح مفتوح ، فضاء موحد بين الخشبة والصالة ، صالات غير مسرحية ، فضاءات للمرئى واليومى . واصبح الفضاء المسرحى - مع الالباء العظماء المؤسسين لمسرح القرن العشرين وبالبعث الحيوى لرجال المسرح هو المكان الذى يعمل فيه رجال المسرح ، مجهز للمقابلة مع رجال بحثون عن ابعادهم الخاصة من خلال المسرح ، إنها ثورة جذرية وعميقة حسمت الهزائم الحديثة للعمارة المسرحية .

وأمام ثقافة مسرحية لا يشير الفضاء فيها فيها إلى نمط مسرحى معين (وهذا لا وجود له إلا فى اعراف المسرح - التجارى) ولكن يشير فقط إلى التحديد الدقيق للحدث (المرتبط بمتطلبات المسرح - الفنى) فى هذه الثقافة لا يمكن للفضاء المسرحى أن يقبل مجرد أن يكون صالة صالحة ، أو انسانية نوعاً ما ، ولا أن يكون فقط صالة للمروض لمسرح تجارى يزداد سعره يوماً بعد يوم . فاللجان القومية

تطالب كل يوم بصالات للمروض ، المعمارىون بينون المسارح ويصنعون فضاء خاصاً بالمسرح التجارى ، ورجال المسرح يهريون من المسارح لكن يصبح الفضاء المسرحى حياً يجب أن تكون له ابعاده ذاكرته . فإذا لم يعد قصر للمتفرجين أو متحف الثقافة يمكن أن يكون " منزل " الممثلين ، مكان مسكون قبل وبعد العرض ، مكان عمل يهتم بأن يكون مضيافاً . من المؤكد انه يمكن السكن فى منازل بينها آخرون أو صنعت لآخرين (وهذا ما يحدث فى العادة) ؛ ويمكن أيضاً بناء المنزل الذى يمكن أن نسكن فيه كفنائين ، وفيه نستقبل الضيوف . وفى هذه الحالة " يشعر " المتفرج الذى يحضر العرض بالفضاء المعاش و " يرى " ذلك الفضاء كمنصر حى وفعال فى العرض ؛ وفى هذه الحالة يخلق فضاء العرض الظرف الذى يشاهد فيه ، يخلق متفرجه . إن الفضاء المسرحى لا ينبع من فضاءات العروض السابقة ليسمح بإمكانية توقع العروض المستقبلية ، إن المبنى المسرحى الممكن الوحيد فى المستقبل هو ذلك المؤسس جيداً فى اللحظة الحالية (وليس مثقلاً بالحدثة) وهو غير مثقل بالماضى ، ولكنه يطالب بأن يكون ذاكرة الحاضر ، أى بأن يكون تراث حى .

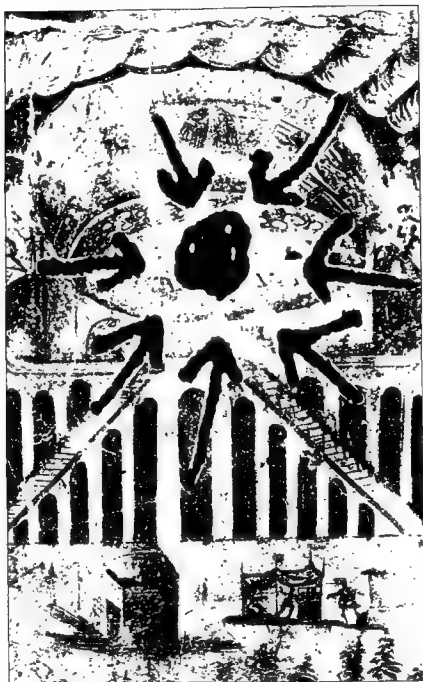
إن ماضى مسرحنا ليس هو استمرارية الأساليب الإنتاجية والتمثيلية للقرن التاسع عشر بل هو أسمى خبرات قرننا الحالى . فاليوم يتأسس المسرح على الخبرات القوية للقرن العشرين ، القرن الماضى بالفعل ، وإنتاجياً فهو المكان الذى تنفذ فيه أعمال الممثلين ؛ وهو ذلك العمل الذى لم يعد مجرد الاستمرارية القصيرة للعرض والبروفات ولكن الاستمرارية الطويلة للخبرة ، إنه مكان يحمل بين طياته ابعاد اليومى وقدميته ، وثقافياً فهو المكان الذى فيه تتحقق علاقات ورؤى شخصيات ملموسة وكما يعلمنا الهروب المتكرر للمسارح من المسرح واللجوء إلى أماكن معاشة ،

فإن التنوع المكون للمسرح يحتاج إلى فضاء يناسب طبيعته ، ليس بالنسبة لفكرة المسرح ولكن فى علاقة مع حالة المجتمع اليومية وفى الثقافة الاغريقية كان المسرح احد الاماكن المقدسة للمدينة ، وفى عصر النهضة انتشرت اسطورة الفضاء القديم بين جنابات صالة البلاط ، ومكان الاحتفالات ؛ وصنعت الحضارة البرجوازية من المسرح صرح المدينة ، كما كان هو الوضع أولاً للكثسية ولمبنى البلدية ، ثم بعد ذلك حدث للبورصة والمدرسة أو المتحف ؛ واليوم يعد المسرح هو الفضاء الجانبى الذى تُعجد فيه قيم التفاعلات المكتسبة بجهد بعيداً عن التجاهل اليومى .

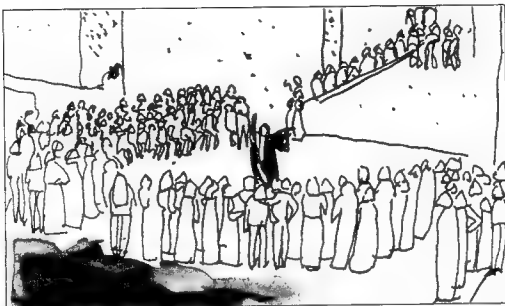
ولكن سيظل كل مشروع مسرحى مجرد " صرح " أو منزل مهجور لا يبقى منه سوى الواجهة إذا لم "يمكته" رجال المسرح .

أشكال جرافيك

لوكا روتزا
Luca Ruzza



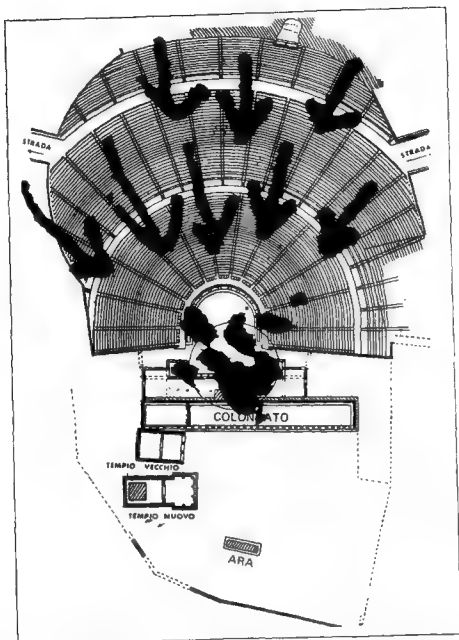
المسرح المفتوح لبومباي Pompei رسم على الحائط



العنصر المولد للعرض هو الأوركسترا . فضاء الحدث دائري: يجتمع المتفرجون حوله، يكون غالباً فوق منحدر طبيعي . الأوركسترا هي الفضاء اليدائي ، الأصلي ، الأساسى..... سيقوم تطور الفضاء في المسرح الاغريقي على تجاوز عناصر وظيفية تعدل من مركزية فضاء التقديم محولة إياها إلى هيكل من الفضاء المفتوح يسمح بتوحد فضاء المتفرجين .



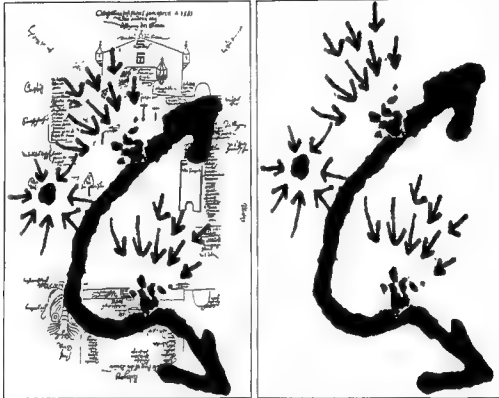
يُحكى أن الشاب اسبغيلوس اشترك للمرة الأولى في مسابقة قدم فيها أحد تراجيدياته (في منتصف القرن الخامس)، سقطت المقاعد الخشبية المكونة للمسرح بسبب الازدحام الشديد، وراح ضحيته العديد من المتفرجين. وحسب الاسطورة، هكذا بدأ التفكير في بناء theatron ، أى مكان منه يمكن المشاهدة. وهذا المكان كان أول مسرح فعلى ثابت في التاريخ الغربى وسمى باسم ديونوساوس المحرر Dioniso Liberatore تكريماً له.



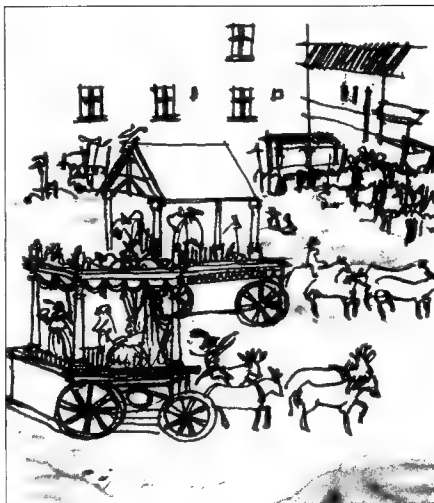
مسرح ديونيسيوس في أثينا : إن غموض ذلك المسرح الاغريقي في تاريخ المسرح يرجع لأنه «أصل» كامل ومطلق، تمثيل أسطوري عن حضارة هي «بداية» حضارتنا. إن قضاء المسرح الاغريقي هو النموذج النمطي للثقافة الاوروبية. بل وشكل «ضروري» للقضاء المسرحي .



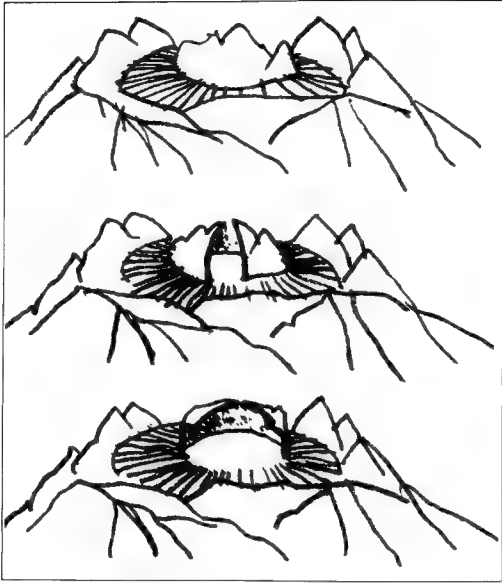
انكيكليما Enkiklema (القرن الخامس)، نوع من آلات المشهد تعمل على عجالات تعرض على المتفرج مشاهد فوقها لوحة حية للممثلين .



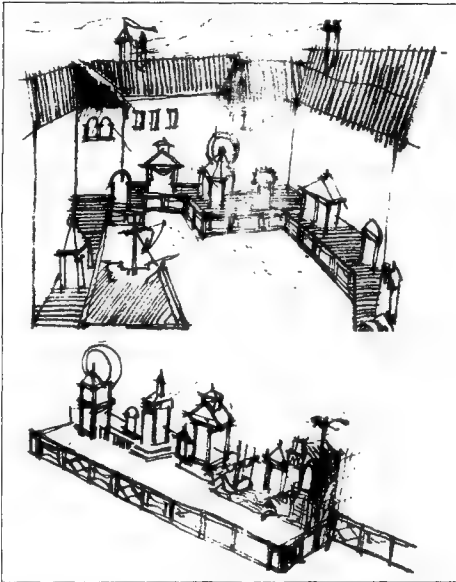
مخطط ر. سيسات R.Cysat لأعداد عرض سر الألام على مسرح Weinmarkt platz في لوتشيرنا عام ١٥٨٣. جزء كبير من اماكن المشاهد كانت تميز **بفناصر متحركة**: خشبات مسرح وكوبرى، اشجار وعامود ، بشر وصارى عليه صورة ثعبان و خيمة. كانت تلك الفناصر تحتتمع في **تفاصق** على خشبة المسرح الكبيرة، أو توزع لتشير إلى مسيرة ما ، على الارض ، ولكن الهياكل الثابتة الوحيدة - إلى خشبة المسرح- كانت الخاصة بالفردوس (في واجهة Haus zur Sonne)، والجحيم (على جانب النافورة)، والبرج على اليمين كان يرمز للمجمع الدينى اليهودى أو أيضاً لليمبوس. كان المسار ينظم الاستمتاع بالمرض، وفي الوقت نفسه، يقوم على انتقال وتعديل الادوات المشتركة. محددًا وضع تلقى شامل : «كان قضاء ليلى في الزمن وفي تتابع الاحداث والنظر يكونه المتفرج ذهنيًا ويشعر أنه محاط به».



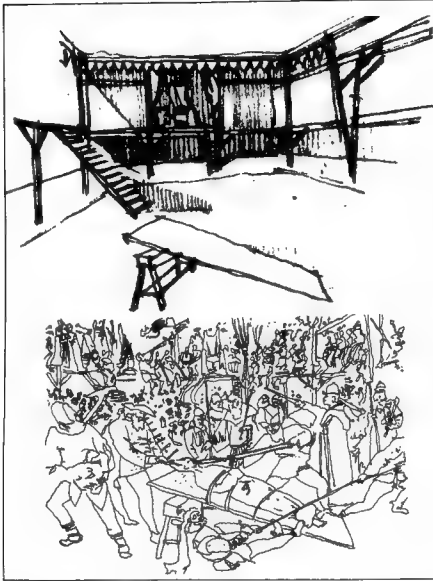
عربات النصر في بروكسل . عام ١٦١٥ ، وهي عربات تبعاً ووايكهام Wickham ، وهي عربات طولها من ثلاثة إلى خمسة أمتار وعرضها متران . مزودة بقاعدة خشبية سميكة جداً ومتصلة بحديد . منخفضة المستوى وموضوعة فوق أربع عجلات صغيرة . وأما وصف لراهب روجرز Rogers في القرن الثامن عشر يجعلها تبدو ذات هيكل أكثر تعقيداً وله أكثر من مستوى . وتبدو المشاهد المعروضة على تلك العربات وكأنها خشبات مسرح يحيط بها جرواز للمشاهد مجهزة في أماكن مناسبة ، وعليها يتمتع الممثلون بفضاء أكبر للحركة ، وكان من السهل إضافة آلات المشاهد . وكيفما كان البناء «فكل منها تعد مشهداً ، فضاءً مسرحياً في حد ذاته ، وجزءاً مميزاً للفضاء المسرح للمدينة».



مشهد عبقري فوق خشبة مسرح دائرية لليوناردو دافينشي Leonardo Da Vinci ، ربما كانت هناك علاقة بين هذا المسرح وبين عرض اورفيوس والجبل الذي يفتح، «إن تنظيم الأماكن المعنية، من خلال الآلية الدرامية «للاختراعات» تبحث حاليًا عن أساليب مختلفة للفضاء المسرحي ولمكان المشهد، لاتوجد حتى الآن فكرة اصطلاحية للمسرح، ولكن هناك تنظيم لرؤية المشهد الشامل، والمتحد» .



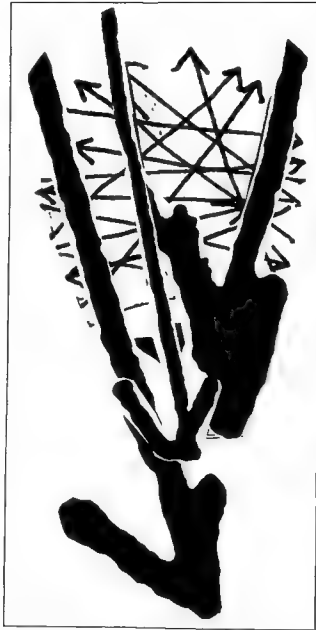
فالونسيان Valenciennes عام ١٥٤٧، افترض تنظيم منطقة بخشبات المسرح (في اعلي) وأمامية (في اسفل). وبالعودة إلى التفسير الأول والثاني، لا يوجد مفهوم متحد ومتناسق لخشبة المسرح، فيواجه تعدديه الحلول الخاصة بتقديم العرض استخدام الفضاء، الموجود مسبقاً والاساليب الوظيفية الأساسية. إن طرق المحاكاة تبني العلاقات بين الممثل والمتفرج، والمشهد والحدث- والاستمتاع، أي العقد المولدة لفضاء المسرح.



استشهد القديسة ابولونيا (ج- فوكيه J.Fouquet من كتاب أشوفالييه ، الكتاب الذهبي Libro d'Ore (456-56) **في أعلى** بناء الهيكل الخشبي المكون من خشبات المسرح، وممرات ، ومنصف فضاء العرض يوجد فضاء مسرحي حيث يدعى الممثلين من قاعد اللعبة ليدخلوا بالكتاب والعصا الصغيرة (**في أسفل**) يستخدم فضاء الخشبات للظهورات، ولإلقاء بعض النكات في المنطقة المركزية، ولتستضيف بالإضافة إلى المترجمين، مجموعات الملائكة، وبلاط السلطة، والأوركسترا.



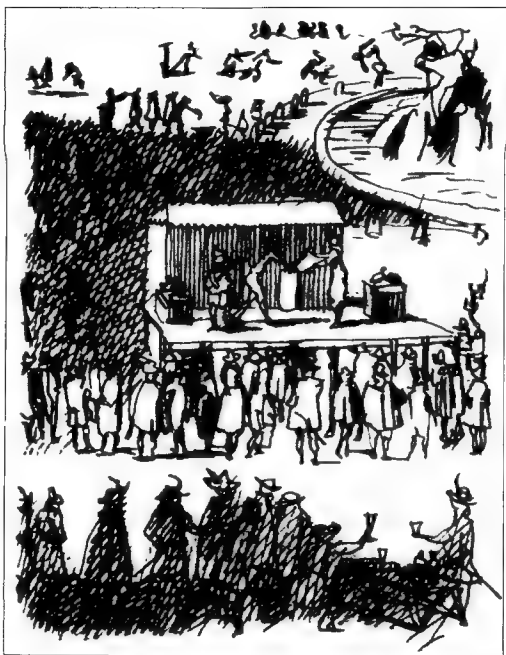
مسرح سان کارلو فی ناپولی بعد حریق عام ۱۸۱۶ .



مخطط لفضاء المسرح الإيطالي. «الفضاء لا تحدده الصالة، ولكن الحجم الداخلى المفلق لقوس خشبية المسرح المشار إليه من الداخل بالفراغات الفعالة للألواح؛ وهى أماكن الحدود بين الأوساط الخاصة والوسط الكبير، أى فضاءات صلة بين أوساط مختلفة وفارغة عرف بأنها «أماكن الرؤية، كالعين»



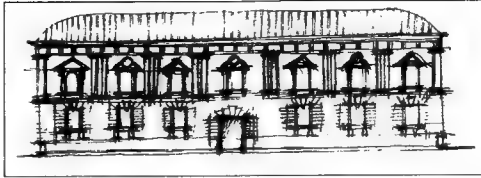
بناء الـ Goldy Queen Hester ، معزوفة مجهولة منذ عام ١٥٢٧ مزودة بتركيبها الروائي:
تصور المرحلة الأولى لتحول مشهد تودر Scena Tudor. وفي وسط المسودة ظهر ستار صغير.
«فأحدث متخيل في حجرة طعام وهذا يسمح للممثلين أن يستخدموا جانبي الصالة كفضاء
للمشهد، حيث يوجد المخرجون.»



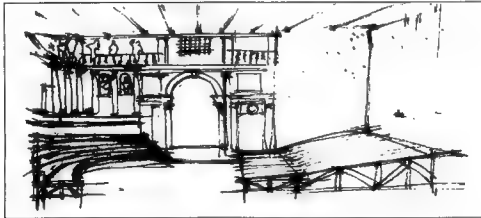
بناء تجهيز عرض في أحد الميادين ، عرض كوميديا قبل آرقي في روما بالقرب من بيانزا نافونا،
وهو رسم لـ جريج Gruig من القرن السابع عشر.



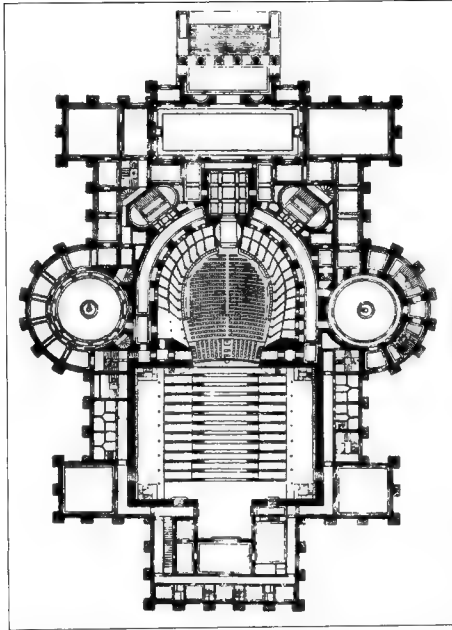
بناء للمسرح الإليزابيثي (في اقسام)، «فهو في جوهره مسرح به منصة للممثل»، إن المسرح فوق الخشبية يحمى من الأمطار ، «ولكن كان «سماء» الخشبية هو الذي يخفي الآلات والاختراعات» . كانت المناطق التي تستخدم لبناء تلك المسارح بالقرب من لندن، هي مناطق اللهو .



مسرح سابونيتا Sabionetta (١٥٨٨-١٥٩٠)، صممه سكاموتزى، كان موقع المسرح عبارة عن منطقة حرة، وهو الشيء الذى منح سكاموتزى حرية أكبر فى معالجة المناطق الداخلية للمسرح والتحكم فى العلاقة بين المنطقة الداخلية والمنطقة الخارجية .



مقطع طولى للمسرح . حل مثير للإهتمام استخدمه سكاموتزى، وهو الوهم بوجود فضاء ممر يحيط بالصالة ، حاصلاً بذلك على سلسلة من الأفرسك تجاور المتفرجين مرسومة بألوان هيرونا الدافئة. أما خشبة المسرح فمعالجة بطريقة جامدة خالية من أى معالجات أو ديكورات .

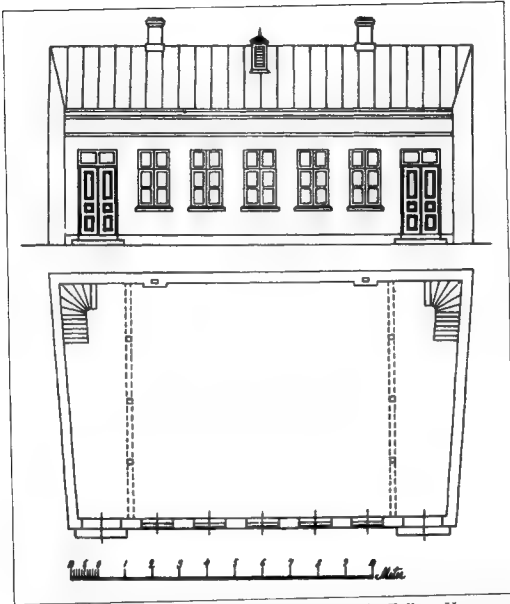


الهرمو. تصميم مسرح ماسيمو ، مبنى عام ١٨٧٥، بناه فيليبو بازيلى Filippo Basile واستكماله ابنه ارنستو Ernesto، يخصص للصالة المسرحية فضاء صغير لصالح مجموعة صالات أخرى وورش، ومكاتب ادارية .



(في أعلى) مقطع طولى، وفي أسفل
جزء من صالة المسرح بتقسيمه
الصالات الخمسة المخصصة بمونتاج
خمس مشاهد مكتملة .

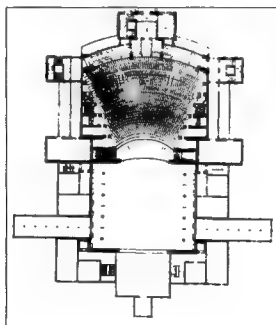
أوبرا الباستيل (في باريس) بناها كارلوس اوت Carlos Ott ٢٧٠٠ مكان في الصالة الرئيسية،
١٧٠٠ في الصالة الثانوية، تقدم ٢٥٠ عرضاً سنوياً، وبها إمكانية تركيب السينوغرافيا لخمسة
أعمال مختلفة في وقت واحد (مشروع عام ١٩٨٧) والعلامات بالأسهم تشير إلى صالة المسرح
وعلاقتها مع حجم اجمالي المبنى .

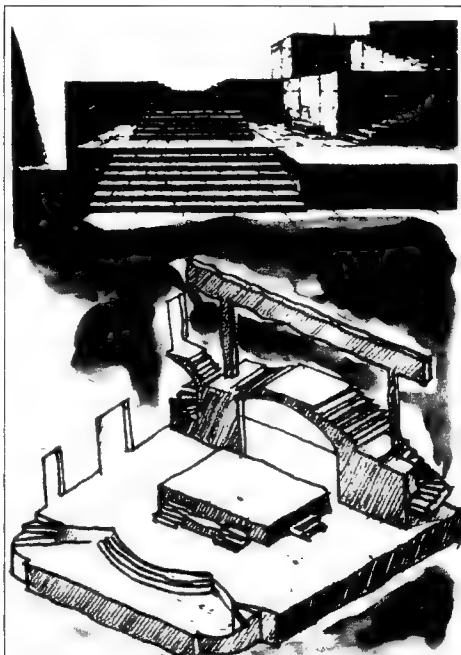


مسرح Svenska Folkets Hus (منزل الشعب السويدي)، بناء متكرر مرتبط بالمجتمع الاسكندنافي؛ وتمثل الصورة منزل شعبي مبني بالقرب من ستوكهولم في نهاية عام ١٨٠٠، يتنوع وضع الجمهور والخشبة حسب استخدام المنزل.

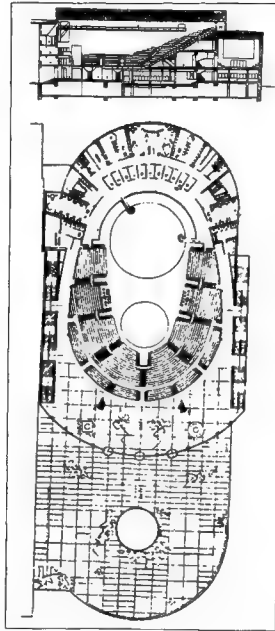


مسرح Festspielhaus بایروث، صممه اوتو بروکوالد (1871-1876)
لریتشارد واگنر Richard Wagner. (فی اسفل) تصمیم المسرح .

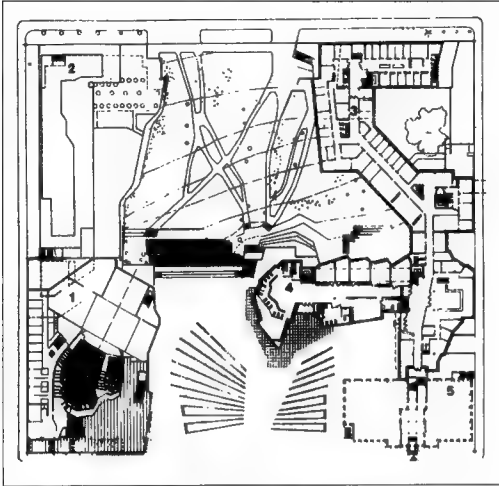




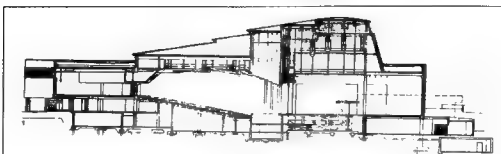
في أعلى، مخطط لادولف أبيا Adolphe Appia، في أسفل مشهد لمسرح الشيوكولومبيه
Vieux Colombier لجاك كويو Jacques Copeau عام ١٩٢٤ .



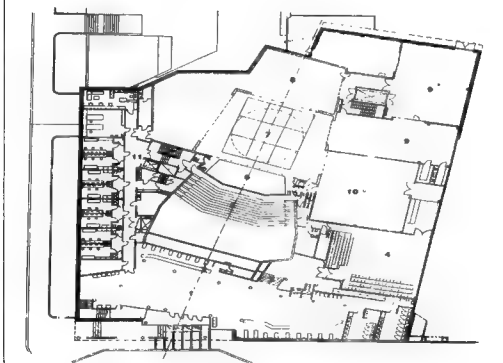
تصميم وتنسيقات مسرح طبيعي للمعماريين م جارين M.Barchin وفاجتانبوف
 Vachtangov (١٩٢٧). ونفذ مايرهولد المشروع، وهو مؤسس على المنطق التركيبي للصالة
 متعددة الأغراض .



مسرح يوهانسكيلا Jyväskylä (فنلندا). وهو جزء من مجموعة من المباني الواقعة المقسمة في مريعات للمدينة، وأمام الكنيسة القديمة المحاطة بحديقة عامة. والمبنى بالكامل نفذ عام ١٩٨٢ يوضح رغبة المصمم المعماري الفار الاتو Alvar Aalto لأن يهتم بالواقع المتشابه في بعض الأحيان، وأن يجاوزه، دون أن يقلل من قيمته، في عمله المعماري. والمبنى بأكمله يعكس المرونة التي بها تجاوزت المباني المتضادة ثم تكاملت: ويعكس أيضاً الانحدار الطبيعي للأرض القائم عليها المبنى. «إنه فضاء يتجانس مع الشكل المبنى للمسرح الموجود والمتكرر ، المناسب لاستقبال العروض (ولتحقيق المسرح الأبداعي) والذي يتميز ليس فقط بالصالة كوسط، ولكن من حيث التكامل مع الوسط المديني». ١- المسرح: ٢- قسم البوليس ، ٣- مكاتب الادارة المحلية ، ٤- برج مجلس الشورى، ٥- البلدية القديمة.

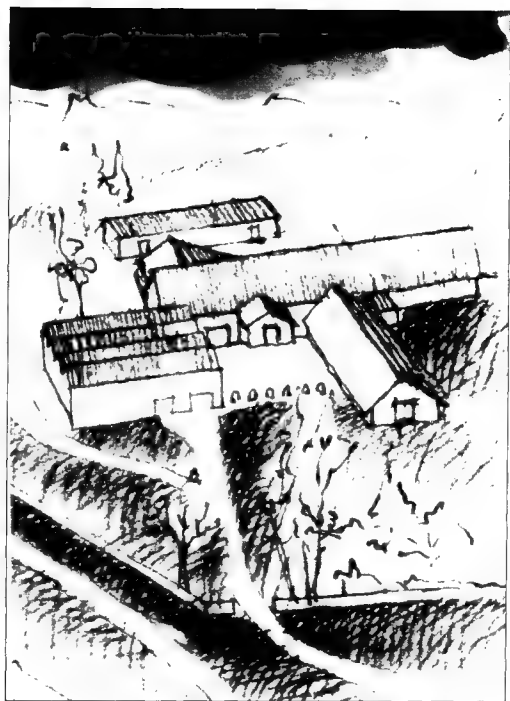


مقطع طولي للصالة



خريطة المسرح

- ١- المدخل ٢- غرفة خلع الملابس ٣- السلم الرئيسى ٤- صالات يمكن تحويلها ٥- مدرج مفتوح
- ٦- بروجز المسرح ٧- خشبة المسرح ٨- خلفية ٩- ورش ١٠- مخزن السينوغرافيا ١١- حجرات صغيرة .



فى اليسار، مسرح **Odin Teatret** فى هولستيبرو **Holstebro** والذى ادارة اوجينيو باريا: نظرة من أعلى للتجمع المكون للمسرح. الجزء المركزى، والذى كان يستخدم فى وقت ما كأستيل ثم اعيد ترميمه، يستخدم كمكاتب وكصالات اجتماعات، وبه المكتبة ومكتبة الفيديو والخدمات المختلفة. وحوله الصالات المسماة بالببضاء والسوداء والحمراء (وذلك بناء على لون الطلاء). ويظهر خلف الجزء (المبنى) المركزى جزء من المسقف الخاص بمخزن المعدات والأزياء. وفى النهاية، فى أعلى، الجناح الذى كان يستضيف حوالى ثلاثين شخصاً للإقامة. وفى هذا «المسرح» انتج مسرح الاودين عروضه عام ١٩٦٦.

وصالات العمل جميعها مستطيلة الشكل، قدمت انماط مختلفة من المونتاج الذى غير واستخدم الفضاء المسرحى المبنى ممبياً. وبداخل الصالات كان يطور، فى كل مرة، أكثر فضاء ملائم للإخراج المسرحى وذلك بالاستخدام المستمر لاصاليب بسيطة جداً. وعلى الصفحتين التاليتين، نجد التخطيط الخاص «بالثلاثية» التى قدمها روبيرو باشى **Roberto Bacci** فى بونتيديرا **Pontedera** عام ١٩٩١. وهى خبرة عرض فيها استخدم تقنيات تساعد المتفرج على أن يرى «ليس فقط التقنيات التى تسمح برؤية الممثلين». فهو إخراج يقوم على عمل المتفرج وفيه تتداخل ثلاثة عروض مستقلة: الجو عاصف هناك (١٩٨٧) كان بإمكان (١٩٨٨)، بلعنه وشحمه (١٩٩٠).

فى حوالى اثنى عشر ساعة يعيش المتفرجون الخمس أو السبع الذين يشاركون فى خبرة العرض فى مدينة **بونتيفييرا**، فى توسكانا، فى المسرح الصغير **ليونتيفييرا**، فى منازل خاصة، فى منازل الممثلين، فى محلات، واسواق، فى مطاعم، أمام النهر والسكة الحديد، فى الشوارع والسيارات، فى الحدائق العامة والمقاهى... كل هذه الأماكن بالنسبة لهم ستكون مكان العرض حيث ستسمح الرؤية المتغيرة لكل منهم فى تعديل الظروف المحيطة وتتحول لجزء من القصة المروضة.

فمشاركة المتفرج ستقابلها المشاركة المتمدة للفضاءات والاحداث فى وحدة فضائية-زمنية يحددها إخراج العرض .



فضاء لا يمكن أن يوجد في مكان آخر

في الإرسالية الأسطورية على متن الزيبيلين، عندما يصل نوبيل إلى القطب الشمالي يدرك أن الأجهزة التي يحملها أصابها الجنون، فقد أراد هو وزملاؤه أن يشيروا إلى جهة الشمال بأن يصفوا علمًا، ولكن كانت الأجهزة تشير إلى الشمال في أكثر من نقطة الشمال في الانتقال من مكان إلى آخر على أبعاد مختلفة وبسرعة مذهلة. تبعد عاصفة مفاجئة وعنيفة آلة الزيبيلين عن المجموعة، ولا تتجح الأجهزة التي أصابها الجنون في أن تقود نوبيل إلى رفاقه في المكان الذي تركوا فيه المركبة، وكان من المستحيل العثور عليهم، ويموتوا في شمال غير محدد.

منذ أعوام طويلة وأنا أعيش داخل المسرح، أعمل هناك، أأكل، أشرب وإنام مع رفاق رحلة نحو العرض المسرحي: لأرحل مرة أخرى بعد ذلك مع رفاق آخرين. إن شكل الفضاء المسرحي إذن هو نوع من القلق والتوتر. الشكل بمعنى الحرفي. إذ كيف يمكن لمماري، في نهاية هذا القرن أن يقيم مشروع مسرح سيصبح له معنى إذا تم بناءه؟ لقد بنيت صورًا وليس مسرحًا، فضاءات كان يستلزمها الممثلون، وليس مسارح، فضاءات يمكن للممثل أن يخلها ويعيد تركيبها في ساعات قليلة.

كانت نقطة «الشمال» تتنقل باستمرار. ولم يكن المكان الذي أبحث عنه مكانًا خاطئًا. بل كان الخطأ في الأجهزة. فالبوصلية يمكن أن تقود السفن في كل مكان في العالم ولكن في القطب الشمالي لا تصلح لشيء، هل يمكن إذن البحث عن المسرح بداخل المسرح؟

لماذا كان يحاول نوبيل اكتشاف الشمال في تلك البقعة الممتدة من الثلج، ماذا كان يعني له وضع علم في نقطة محددة؟ اعتقد أنه كان يبحث عن مكان لا يمكن تواجده في بقعة أخرى.

فالمسرح لا يمكن أن يكون فقط مجرد فضاء مفيد وموظف جيدًا. فلقد عملت في فضاءات مسرحية معدة بصورة جيدة جدًا، فيها كان يمكن العثور على كل ما يحتاج إليه المرء، وأكثر. بالنسبة لي، وبالنسبة للآخرين أيضًا لم تكن تلك هي أفضل الأماكن للعمل. فأنا أعتقد أن الفضاء المسرحي هو ظرف أو حالة، تحدد الطريقة التي بها يمكن رؤية الأشياء وإدراك الحث وترجمة الأحلام.

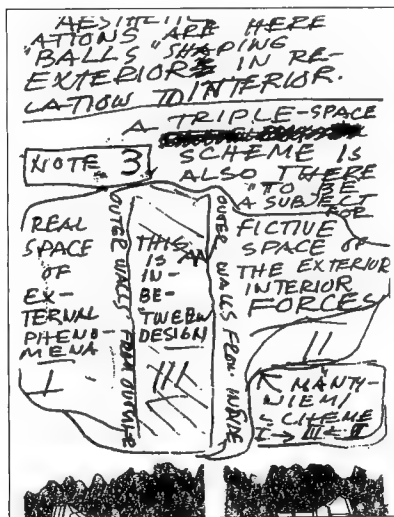
إن تنفيذ الهندسة المعمارية يعني إبداع فضاء ما لن يكون له وجود في أي مكان آخر. ونوعية هذا الفضاء تقوم على الإبداع (أو الحلم) الذي يحدده.

في فضاء ثلاثي

رايما بيياتيلا Reima Pietila. مهندس معماري فنلندي. اذكر أنه كان يعلق على سطح بيته المئات من السحب البيضاء المصنوعة من الورق، اذكره كشخص يصفى إلى كلماته قبل أن ينطقها. أعطى رايما ثلاثة تعريفات للفضاء: الفضاء الواقعي أو الخاص بالمؤثرات الخارجية، الفضاء التخيلي والذي تحده فضاءات القوى الداخلية والخارجية، وفضاء المشروع (التصميم)، وهو الذي يقع بين الفضاء الأول والثاني. (والرسم التخطيطي مأخوذ من كتاب

R.Pietilä, One man's odyssey in search of Finnish architecture; 1988)

فالمشروع يحدد الشكل، ويبينه بين التخيل والواقعي، بين الابداع والضرورة.
فالمعنى يكمن في الحركة، ومن هنا يولد الشكل. لاتوجد نقطة محددة. لا يوجد «شمال» في
الفضاء المسرحي. يجب أن نخطط تعددية العلاقة فضاء-زمن. للحصول علي فضاء حقيقي
للمسرح اليوم، لن نجد الاجابات في مشاريع جديدة بل في تصميم خاص بالحياة؛ يجب أن
نعيا في المسرح.



ملاحظات عن المراجع

توجد مراجع خاصة بالمشاريع الهندسية المسرحية، ومراجع خاصة بالسينوغرافيا وهناك أيضاً مراجع خاصة بالتقنية المسرحية. وجميع تلك المراجع في تاريخ المسرح تشكل مراجع الفضاء المسرحي كوسط للمتفرج، وكوسط مسرحي، ويمكن للحدث المسرحي وطرق لملاقات الحادثة بينهم. وهذه الملاحظات ستكتفى بأن تشير إلى الأدوات العامة ولبناء تلك المراجع المتفرقة. أكثر نقطة انطلاق فائدة للوصول للمعنى الإجمالي هي موسوعة المسرح .

Enciclopedia della Spettacolo, Roma, 1954-68 وهي في تسعة أجزاء، بالإضافة إلى جزء أخير للتحديث (١٩٥٥-١٩٦٥) وفي الموسوعة توجد أجزاء عامة (مسرح، معمار مسرحي، سينوغرافيا- تقنيات)، أو معلومات عن بلاد معينة، مدن أو أبطال معينهم، وكل هذا بالإضافة إلى المراجع الخاصة بكل بحث فمثلاً فهما يتعلق بكلمة «سينوغرافيا» لبوفوليدو Povoledo من الأفضل الاطلاع أيضاً على نفس الكلمة في البحث الذي كتبه المؤلف نفسه بعد ذلك للموسوعة الفنية العالمية. Enciclopedia Universale dell'Arte وللحصول علي معلومات بيبليوجرافية منظمة بطريقة نقدية تباً للتطور الزمني لنقاد كروتشاني، سافاريزي ذلك في 1991. Teatro, Garzanti, Milano, Guide bibliografiche.

وتوجد أيضاً مراجع متخصصة :

R. Hainaux, Le lieu théâtral. Sa construction et son équipement. Le décor et le costume. Guide bibliographique, INSAS, Bruxelles- Liège 1976 وكتاب يجمع ابحاثاً نقدية مكتوبة بالألمانية ، والانجليزية اوالفرنسية والاطالية والروسية التي نشرها المعهد القومي لفنون المسرح du Institut National Supérieur des Arts Spectacle.

- R.Stoddart, stage scenery, machinery and lighting. A guide to information sources, Book Tower, Detroit (Mich) 1977.

- J.T.Howard jr, A biobibliography of Theatre Tecnology. Acoustics and sound. Lighting, properties and scenery, Greenwood Press, Westport. (conn)- London 1982.

ومفيدة أيضاً مجموعة تبلغ ٢٠٠٠ مقال نشرت منذ الزمن القديم حتى العشرينيات من القرن العشرين بها فهرس للمؤلفين والشخصيات والأدوات والموضوعات والمسرح ، والاعداد المسرحي وذلك في كتاب:

W.B Gamble, The development of Scenic art and stage machinery. A list of references in the New york Public Library, The Libraty, New York1928.

وفى كل تواريخ المسرح (العامه، والخاصه بالبلاد، أو بفترات زمنية) يوجد اهتمام خاص بالطبع بالفضاء المسرحي. وتوجد العديد من الدراسات والصور الخاصة بالبنائى المسرحية وفضاء المشهد. وهنا اشير إلى بعض تلك الأعمال الحديثة (بالإضافة إلى العمل الكلاسيكي:

A.Nicoll, Lo spazio scenico, 1927, Bulzoni, Roma, 1971)

-D.C.Mullin, the Development of the play house. A survey of theatre architecture from The Renaissance to the Present. University of California Press, Berkely (Ca.)- Los Angeles (Ca.) 1970.

- S.Tidworth, Theatres, an illustrated history, Pell Mall Press e Praeger, London- Newyork,1973,

- Re H.Leacroft, Theatre and Play house. An illustrated survey of the theatre building from ancient Greece to the present day, Methuen, London 1984.

- M. Forsyth, Edifici per la musica, 1985,Zanichelli, Bologna, 1987.

-M.Carlson, Places of Performances. The Semiotics of Theatre architecture, Cornell Univ. Press, Ithaco (N.Y) London 1989.

وهناك أيضاً جزءان على قدر كبير من الأهمية لما فيهم من كم وكيف من المعلومات

والتصميمات.

- G.C. Izenour. Theatre design, Mc Graw-Hill, Newyork. 1977.

- Theater Technology, Mcraus- hill, Newyork -1988.

ولكن لا توجد تواريخ حديثة عن المينوغرافيا توجد فقط البانوراما الرائعة المزودة

ببيلوجرافيا :

-J. Laver, Drama : its Costume and Decor, The Studio Publications,

والذى يرسلنا إلى London 1951.

Bapst (Paris 1893), Ferrari (Milano 1902) Cheney (1928).

وإلى كلمة Eds وإلى مراجع Garzanti

وبين كتب التواريخ القومية للمينوغرافيا اذكر :

- N. Décugis e S. Reymond, Le décor de Théâtre en France du moyen âge á 1925, 1931-34, compagnie française des Arts graphiques, Paris 1953
- S. Rosenfeld, A Short history of scene design in Great Britain, Blackwell, Oxford, 1973

وفى إيطاليا

- F.Mancimi, Scenografia italiana dal Rinascimento all'eta Romantica, Fabbri, Milano,1966.
- Maurizio Fagiolo, la Scenografia, Sansoni, Firenze 1973. .
- A Pinelli, Teatri, Sansoni, Firenze, 1973

وكتاب آخر على قدر كبير من الأهمية

- G. Ricci, Teatri d'Italia dalla Magna Grecia all' Ottocento, Bramante, Miasno 1977

وكتاب آخر أكثر عمقاً من الناحية النقدية هو

- M. Tafuri in Teatri e Scenografia, prefazione a L. Squorzi, Touring Club It. Milano, 1976.
- R. Southern, The Seven ages of the theatre, Faber, London, 1962.
- L. Ruzza e M. Tancredi, Storie degli Spazi Teatrali, 2 voll, Eu Roma, Roma 1987 e 1989.

وهما نصان يحتويا على تصميمات على قدر كبير من الأهمية .

وبالإضافة إلى ماسبق فإن الدراسات المتخصصة تزيد من ثراء البحث إذ أن كل مبنى مسرحى له دراساته المحددة والمتخصصة والأمر يتعلق أيضاً بمدن كثيرة وهندسة معمارية مسرحية أو المسرح الرومانى الإيليزابيثى ومسرح الولايات المتحدة وهكذا . ولكل هذه المراجع تبقى دائماً فى الحيز الخاص بكتاب .

Guida bibilio grafica di Gruciani- Savarese

والعودة إلى مراجع عامة لابد منه . أن لتاريخ القضاء المسرحى هو تاريخ قطاعى وتقنى من ناحية المطبوعات الوثائقية، والاشكالية ولكنه من جهة أخرى تاريخ متكامل- من حيث القيم والاشكال المرتبطة به - لتاريخ المسرح وفى مجمله .

- E. Konigson L'espace théâtral médiéval, CNRS, Paris, 1975 (Trad. it : La Casa Usher, Firenze 1991)

وهو كتاب يتحدث فقط عن المسرح الديني ثم هناك أيضاً :

- H . Rey - Flaud, Le cercle magique. Essai sur le théâtre en Monde á la fin de moyen áge, Gallimead, Paris 1973.

- A.Nagler, The medieval religious stage, Yale Univ, Press, New Haven- London 1976.

وجميعها مراجع تعرف وتظهر التنظيم الخاص بالمشهد وعن القيمة الرمزية للفضاء فى

المصور الوسطى. وعن الأفكار التى كانت معروفة عن المسرح الرومانى يوجد :

- L. Allegri , Teatro e Spettacolo nel Medioevo, Lateza. Roma- Bari 1988.

وهى دراسة غير موجهة للفضاء ولا للمشهد .

وأيضاً المسرح الإيطالى يجد أفضل صور الوصف المورفولوجى له فى

G. Banu, Il rosso e oro . Una poetica della sala all'italiana, 1989, Rizzoli , Milano 1990.

وله أفضل صور الوصف النقدي - الوثائقى فى التحقيق الذى قام به

E. Garbero Zorzi e L' Zangheri, Teatri in Toscana, I. Siena e Provincia, Regione Toscana e Multigrafica ed., Firenze- Roma 1990.

ولكن المفهوم المؤسس للمكان المسرحى، يوجد فى

-J.Jacquot (a cura di) , Le lieu théâtral á la Renaissance, CNRS, Paris 1964, rist. 1968.

ومجموعة من المقالات النقدية عن «الاحتفاليات»

-L. Zorzi, Il Teatro e la citta , Einaudi, Torino 1977.

-L.Zorzi, Capraccio e la rappresentazione di S. Orsola, Einaudi. Torino 1988.

ومن جهة أخرى فإن كل الدراسات عن مسرح عصر النهضة الإيطالية، إن لم تكن تتعلق

بالآداب الدرامية، تواجه مشكلة الفضاء والمشهد (انظر الملاحظات والمراجع الموجودة فى

-F.Cruciani e D. Seragnoli, a cura di, Il Teatro italiano Nel rinascimento, Il Mulino, Bologna 1987)

وتوجد كتب متخصصة عن المباتي المسرحية مثل

S. Mazzoni e O. Guaita, *Il Teatro di Sabbioneta*, Olschki, Firenze 1985.

- S. Romagnoli- E. Garbero Zorai, *Teatro a Reggio Emilia*, Sansoni, Firenze 1980. وهي مجرد امثلة من ضد كتب عديدة.

ومن وجهات نظر أخرى نجد كتب ومقالات مثل :

- M. Viale Ferrero, *Luogo Teatrale e Spazio Scenico* (in L. Bianconi e G. Pestelli, a cura di , *Storia dell' Opera italiana*, vol . V, EDT, Torino 1988)

وهو مقال يتميز بدراسة وافية للسينوغرافيا الإيطالية في القرنين السابع عشر والثامن عشر بمراجع وأقية أيضاً .

وتوجد أيضاً كتب نقدية لـ:

- C. Molinari, *Le nozze degli déi*, Bulzoni, Roma 1968.

- P. Bjurström, *Giacomo Torelli and the Baroque Stage design*, Nationalmuseum, Stockholm 1961.

- F. Marotti, *Storia documentaria del Teatro italiano dall' Umanesimo al Manierismo*, Feltrinelli, Milano, 1974.

-F.Marotti, *Lo spazio scenico. Teorie e tecniche scenografiche in Italia dall'eta barocca al Settecento*, Bulzoni, Roma, 1974.

- E. Tamburini, *Il luogo teatrale nella Trattatistica italiana dell'800*, Roma 1984.

ولكن يجب أيضاً الأتنام بالدراسات الخاصة بمعمار الحفلات مثل التي قام بها :

Maurizio Fagioli e S. Carandini , *L' effimero barocco*, Bulzoni, Roma 1977- 1978.

ثم توجد أيضاً الدراسات عن الهندسة المعمارية والمشاهد والمسارح، وهي دراسات ترتبط مع تلك الخاصة بحياة المروض والممثلين والمؤلفين. وما قيل عن إيطاليا يتكرر في الحضارات المسرحية (حتى تلك الشرقية) إذن يجب إعادة اقتراح مراجع تكون شاملة لتاريخ المسرح بأكمله .

وهكذا أيضاً بالنسبة للقرن العشرين، نجد أن المراجع الخاصة بالفضاء ترتبط في جزء كبير- بتلك الخاصة بالإخراج، بداية من بناء المروض ومنها أنكر سلسلة .

Voies de la création théâtrale, CNRS, Paris 1970. (il vol. 17, del 1990, é B.Picon Vallin, Meyerhold).

ويجب هنا ادراك الفارق بين الشاعرية في الإخراج والجانب العملى. ويالنسبة للمعمار المسرحى المعاصر توجد كتب مثل :

- G. Breton, Teatri, Tecniche, spettacolo, Officino, Roma 1991.

ويجب ان تحيل بنا المراجع أيضاً وتتمتع لتصل إلى الدراسات الخاصة بالعديد من المهندسين المعماريين الذين قاموا ببناء والتخطيط للمسارح.

وهناك أيضاً العديد من الأعمال تتحدث عن رجال المسرح والعروض ومنها منكفى يذكر :

- D. Bablet, Esthétique générale du décor e Théâtre de 1870 á 1914, CNRS, Paris 1965 (Paris 1975) .

- F. Mancimi , L'evoluzione dello spazio scenico dal naturalismo al teatro epico, Dedalo, Bari 1975, واستكملة في

- L'illusione alternativa, Einaudi, Torino 1980

إذا كنا قد قمنا باختيار ذكر بعض النصوص وذلك للإهتمام والتركيز على بعض جوانب الدراسة الخاصة بالفضاء المسرحى (ولم نذكر مراجع أخرى، أو نختار مواقع دراسات أخرى خاصة بالحمضارة المسرحية) يرجع ذلك لأننا إردنا أن نؤكد على الخط المتبع في هذا الكتاب للنظر إلى الفضاء المسرحى دون فصله عن اجمالى التاريخ المسرحى .

يقول باختين : من المفيد أن نهتم بكتابة شواهد القبور على الأموات ولكننا نفضل ذلك للإحياء. فمن المفيد والمهم دراسة المستويات المختلفة والجوانب المتوعة للمسرح، ولكن أحياناً يكون من الأفضل إعادة وضعها في اطار الأشكالية العامة .

ولهذا، في النهاية ، نحيل بكم مرة أخرى- للإطلاع كما ذكرنا في البداية- على موسوعة

العروض والارشادات المرجعية عن المسرح¹
Enciclopedia dello Spettacolo e Guide bibliografiche, Teatro.

الفهرس

الفصل الأول

١ وجهة نظر

الفصل الثاني

١٣ المسرح في ذهننا

الفصل الثالث

٧٣ فضاء العروض المسرحية

الفصل الرابع

١١٣ مخزن الجديد

الفصل الخامس

١٥٣ بدايات القرن العشرين ، فضاءات المسرح الممكنة

الفصل السادس

١٨٩ نزعة القرن العشرين . لدى الرسامين . الممثلين والمعماريين في المسرح

الفصل السابع

٢٠٧ في القرن العشرين : مسرح رجال المسرح

الفصل الثامن

٢٥٧ رسالة إلى معمارى

٢٦٣ ملامح تصميمات جرافيك للوكا روتزا

٢٩٣ ملاحظات عن المراجع

رقم الإيداع ١٣٤٤٩ / ٢٠٠١

I.S.B.N.

977-305-191-9

مطابع المجلس الأعلى للثقافة

